CINE MUDO







CINE SONORO











EL CINE DIGITAL





1
Superior: Steven Spielberg (extremo derecha) dirigiendo la secuencia del día «D» en la playa de Omaha del film *Salvad al soldado Ryan* (Estados Unidos, 1998).

INTRODUCCIÓN

El grado de originalidad de un artista se puede medir, de forma muy elemental, considerando la distancia a la que su énfasis selectivo se desvía de las normas convencionales y establece nuevos modelos de relevancia. Las grandes innovaciones que han inaugurado una nueva época, movimiento o escuela consisten en cambios repentinos de un aspecto de la experiencia antriormente descuidado, algún punto oscuro del espectro de nuestra existencia. Los puntos de inflexión decisivos para la historia de cualquier forma de arte [...] dejan al descubierto lo que estaba antes en ese lugar; son «revolucionarios», lo cual es destructivo y constructivo a un tiempo, nos obligan a revisar nuestros juicios de valor e imponen nuevas reglas a este eterno juego.

Arthur Koestler[1]

La industria es una mierda, lo que es grande es el medio.

Lauren Bacall[2]

Este libro cuenta la trayectoria del arte de hacer cine. Narra la historia de un medio que comenzó como una novedad fotográfica, durante mucho tiempo mudo y cubierto de sombras, para convertirse en un negocio de la era digital que mueve miles de millones de dólares en todo el mundo.

Aunque los elementos comerciales de una película son importantes, en las páginas que siguen van a aparecer pocos detalles acerca del coste de los filmes y el modo en que la industria cinematográfica se organiza y promociona sus productos. Mi deseo es escribir una obra menos materialista, más centrada en el medio en sí que en la industria. Así, a medida que avance el libro, los lectores tendrán la oportunidad de conocer películas de las que nunca han oído hablar y que quizá no verán nunca. No voy a pedirles disculpas por ello, puesto que no pienso explicar una historia del cine distorsionada por los caprichos del mercado. La presente obra habla de algunos filmes muy conocidos, pero la mayor parte de ella se centra en aquellas películas que considero más innovadoras, independientemente de su país de origen o de su fecha de realización.

Esto puede parecer algo egocéntrico, pero no lo es. El cine es una de las formas de arte más accesibles que existen, por lo que un aficionado inteligente,

como imagino que serán mis lectores, puede entender sin dificultad incluso las producciones más extrañas y desconocidas por el gran público. Cuando leí por vez primera las obras que se han escrito sobre Orson Welles y François Truffaut, mucho antes de ver sus películas, experimenté la sensación de haber realizado un verdadero descubrimiento. No pretendo explicar con detalle cada uno de los filmes de los que hablo, pero espero que las próximas páginas despierten la imaginación del lector y hagan surgir en él el deseo de ver algunos.

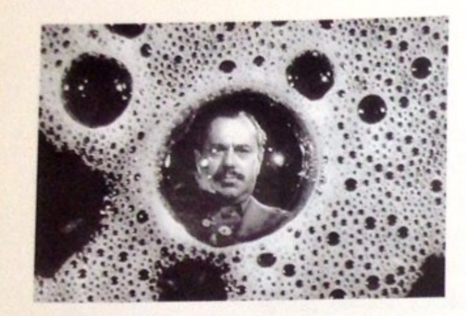
Es muy probable que éste se encuentre con que algunas de sus películas favoritas no se hallan comentadas en la presente obra. Muchas de las mías tampoco lo están. Quizá haya visto *The Apartment/El apartamento* (Estados Unidos, 1960), de Billy Wilder más veces que ninguna otra película –la escena en la que Shirley Maclaine desciende por la calle al final del film es una de las más bellas que haya podido ver en mi vida– pero en cambio no la he incluido en el libro. Y si no lo he hecho es porque, a pesar de su exquisita factura, es menos innovadora que otros filmes realizados en Estados Unidos en ese momento o en los años anteriores. Su hábil mezcla de ironía y comedia sexual proviene del ídolo de Wilder, el gran director Ernst Lubitsch. La imagen de la vida de oficina que aparece en el film, por su parte, procede de las ideas visuales de *The Crowd/...Y el mundo marcha*, de King Vidor (*véase* pág. 88). Y la admiración que Widler sentía por el modo en que los filmes de Charlie Chaplin se mueven entre la farsa y el éxtasis se filtra claramente en su descripción de caracteres. Al centrarme en lo innovador más que en lo puramente bello, popular o comercial, lo que intento es desnudar por completo el mundo del cine para llegar a su esencia. La innovación conduce al arte, y lo que he tratado de hacer en los capítulos que siguen es revelar al lector momentos clave del mundo del cine por su innovación. Sin los cineastas rompedores de moldes, la frescura de los más modernos y la radicalidad o el inconformismo de otros –es decir, sin Lubitsch, Vidor y Chaplin– Billy Wilder no hubiera podido filmar a Shirley Maclaine bajando por aquella calle.

Enlazando con las citas que inician esta introducción, este libro trata, pues, sobre *la grandeza del medio* cinematográfico y los *cambios repentinos* que se han producido en él. Tomemos como ejemplo el film de Steven Spielberg *Saving Private Ryan/Salvad al soldado Ryan* (Estados Unidos, 1998), que fue un gran éxito mundial y fue visto por ochenta millones de personas en todo el mundo, sin contar el público que lo vio por televisión, vídeo y DVD. Sin embargo, esta gran popularidad no significa que la película se desviase de las reglas convencionales, como afirmaba Koestler, o que estuviese por encima de los «mierdosos» compromisos comerciales a los que aludía Bacall. Si merece comentario es, sin embargo, por su sorprendente *flashback* inicial, en el que se muestra cómo debieron de sentirse los soldados al tomar tierra en la playa de Omaha (1) en uno de los días más importantes de la segunda guerra mundial. Este tipo de acontecimientos ya se habían retratado en el cine, pero su impacto provenía de un cambio sustancial en el lenguaje cinematográfico. Se colocaron unos taladros en las cámaras para conseguir un efecto de vibración, y el *stock* se expuso de una forma totalmente nueva. El sonido de las balas era más vívido de lo que nunca se había logrado antes. Steven Spielberg se sentaba en su casa, se tumbaba y se adentraba con el coche en el desierto haciéndose una y otra vez la misma pregunta: ¿Cómo rodar aquello de una manera diferente? Los mejores cineastas siempre se hacen esta pregunta: por la mañana, en el plató de rodaje; por la noche, cuando se van a dormir; en el bar, mientras están con sus amigos, y en los festivales de cine. Es una cuestión crucial para el arte cinematográfico, y este libro trata de describir de qué modo la han abordado los directores de cine a lo largo del tiempo.

Los mejores compositores, actores, guionistas, diseñadores, productores, montadores y directores de fotografía también se hacen esta pregunta, pero la HISTORIA DEL CINE se centra sobre todo en la figura creativa del director. Y no porque los directores sean siempre los que otorgan calidad a todo lo que vemos y oímos en pantalla –muchas películas, de hecho, son buenas gracias al trabajo de sus actores, guionistas, productores o montadores– sino porque son los que recogen las distintas porciones de creatividad hasta formar un todo y se encargan de crear esa alquimia a través de la cual las palabras del guión cobran vida en la pantalla. El término francés *realisateur* («realizador») describe mejor ese proceso, y lo que relato en las próximas páginas es el modo en que las ideas fílmicas se han llevado a la práctica mediante el mismo.

La «realización» es, según mi opinión, el origen de la grandeza del medio. La habilidad de una toma para expresar, no sólo lo que queda retratado objetivamente –lo que se halla delante de la cámara–, sino también el punto de vista subjetivo de su creador, explica el fascinante dualismo del arte cinematográfico. La música, al ser menos representativa que el cine, es más pura y evocadora; las novelas pueden describir con mayor detalle los procesos mentales; la pintura es de una expresividad más directa; la poesía, de una mayor simplicidad. Y sin embargo, ninguna de estas artes se realiza de un modo tan ambivalente como el cine. El director italiano Pier Paolo Pasolini trató de describir este dualismo tan peculiar con el término «discurso indirecto libre» (*discorso libro indiretto*)[3] y hay un enunciado filosófico, la «cuarta persona del singular»,[4] que recoge a la perfección la paradoja de lo que es algo personal pero objetivo e inconsciente.

Los mejores directores –aquellos de los que se habla en la presente obra– se han dejado llevar por esta paradoja, pero el proceso mediante el cual han puesto en práctica sus ideas, así como las razones que les han llevado a ellas, son muy diversas. Federico Fellini decía que otro hombre que no conocía era quien realizaba sus películas, y que aquel hombre se le aparecía en sueños. David Lynch afirma que las ideas «surgen en el éter». Ninguna de estas apreciaciones responde a







2
Superior: un ejemplo de cómo los directores aprenden unos de otros. Carol Reed tiene una idea visual (extremo superior), Jean-Luc Godard la adapta (centro) y Martin Scorsese la modifica un poco más (inferior).

lo que sería una descripción precisa, pero, como en un ejemplo que comento en la conclusión del libro (uno sobre un gorila, por si desea hojear las páginas en cuestión), todas muestran que «ninguna parte» es precisamente el lugar de donde surgen las mejores ideas. La creatividad de otros cineastas, comentada en los próximos capítulos, puede describirse en términos más convencionales: Djibril Diop Mambety, de Senegal, mostró su cólera ante el colonialismo inspirándose en el cine francés; la rica infancia italoamericana de Martin Scorsese ha sido una importante fuente de inspiración para su cine; Bernardo Bertolucci bebía de los versos de su padre poeta, de la música de Verdi y de los grandes clásicos de la literatura y el cine; el japonés Shohei Imamura era una especie de anarquista que odiaba los formalismos de la cultura y el cine japoneses; en Estados Unidos, Billy Wilder practicaba con ejercicios de escritura cada mañana imaginándose diferentes y originales formas en que podría encontrarse por primera vez una joven pareja; las tensiones internas vividas en la infancia por el director polaco Roman Polanski se ponen de manifiesto en sus películas; Spielberg deseaba hacer las cosas de una forma diferente porque poseía una imaginación desbordante, porque el público tenía ganas de ver algo nuevo en una pantalla, porque estaba cansado de las normas tradicionales que regían la industria del cine, y quizá también porque él era capaz de ver más allá de esas normas, de ver las enormes posibilidades técnicas del medio, y sentía grandes deseos de enseñar a los jóvenes espectadores lo valientes que fueron sus abuelos.

Cualquiera que sea el camino elegido para dar forma a las propias ideas, los directores de cine raramente lo siguen en solitario. Suelen ver los trabajos de otros cineastas y aprenden a abordar sus escenas viendo lo que se ha hecho antes y acudiendo a sus colaboradores, como es el caso de las imágenes que se muestran en esta página (2). La primera es del film británico de 1946 *Odd Man Out/Larga es la noche*. Uno de los personajes está sufriendo una crisis y ve momentos de su experiencia reciente reflejados en las burbujas de una bebida gaseosa. El director Carol Reed y su equipo se preguntaron cómo podrían retratar la crisis que sufría el personaje de un modo imaginativo y nuevo, y se les ocurrió esta solución. La segunda imagen, realizada veinte años después, procede del film francés *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966). De nuevo un primer plano de burbujas en una bebida que representa el punto de vista de la protagonista de la película, interpretada por la actriz Marina Vlady. El director de la misma, Jean-Luc Godard, conocía y admiraba el trabajo de Carol Reed, de modo que parece claro que estaba pensando en *Larga es la noche* cuando filmó esta versión, aunque el cine había cambiado mucho desde entonces y el empleo de la imagen por parte de Godard es más intelectual que el de su predecesor. Ahora observemos la tercera imagen, del film estadounidense *Taxi Driver*, de Martin Scorsese (1976). Otra vez el vaso lleno de burbujas, y de nuevo retratado desde el punto de vista del protagonista. Scorsese conocía la película de Godard, sabía lo bien que la imagen funcionaba y la adaptó para poder expresar la subjetividad y la psicosis de su personaje. Éste es un caso de influencia cinematográfica, el traspaso de ideas y de estilos de un cineasta a otro.

Sin embargo, el proceso es más complejo de lo que pueda parecer en este ejemplo, y los historiadores y críticos cinematográficos han hablado de él con frecuencia. El crítico estadounidense Harold Bloom escribió en 1973 el libro *The Anxiety of Influence*, sobre los sentimientos negativos que los artistas suelen tener acerca de sus predecesores. El filósofo alemán Georg Hegel argumentaba que el arte es un tipo de lenguaje que consiste en un diálogo entre la obra artística y su público. Más tarde, Heinrich Wofflin iba más allá de Hegel al afirmar que el lenguaje del arte es el resultado de las ideas y la tecnología de su tiempo. John Ruskin se centraba aún más en esta cuestión diciendo que el arte tenía una obligación moral para con la sociedad. En años más recientes, el científico Richard Dawkins, en su famoso libro *The Selfish Gene* cambió nuevamente los términos del debate, comparando el arte, no con un lenguaje que se desarrolla a través de la influencia de unos artistas sobre otros, ni tampoco con un sistema moral, sino con la genética. Según Dawkins, del mismo modo que conocemos las unidades biológicas como genes, las unidades del arte y la cultura serían «memes», que se reproducirían y se desarrollarían de la misma forma que aquéllos. El primer plano de burbujas en una bebida de Carol Reed sería, pues, un «meme» que se reproduce y evoluciona a través del trabajo de Godard y Scorsese. En ocasiones los «memes» salen a la luz, como cuando de repente alguien empieza a canturrear una canción, o como el hecho de que un buen número de películas realizadas a mediados de los años noventa en los países occidentales parecieran versiones de *Reservoir Dogs* (1992) o *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino.

Resulta de gran ayuda imaginar el cine evolucionando como una lengua o reproduciéndose como los genes, pues estas imágenes ilustran muy bien que el cine posee una gramática propia y que, en cierto modo, crece y sufre mutaciones. No obstante, no siempre resulta sencillo aplicar las ideas de Hegel, Wofflin, Ruskin, Dawkins y otros al estudio del séptimo arte. El primero de los problemas que

surgen es que estos pensadores afirman que el arte –y por tanto, también el cine– siempre se mueve hacia delante, tornándose cada vez más complejo, construyéndose sobre los cimientos del pasado. Los buenos historiadores del cine saben que esto no es cierto, y uno de los argumentos en los que se basa este libro es que la «emoción de la técnica» que se dio durante la etapa anterior al nacimiento de la industria cinematográfica, descrita en el capítulo primero, ha vuelto a resurgir en los últimos años. No desapareció para ser sustituida por elementos fílmicos más complejos.

El segundo reparo es de índole práctica. El cine puede ser muchas cosas y no se puede reducir a su esencia, ya sea ésta de índole moral, tal como argumentaba Ruskin refiriéndose a la pintura, o lingüística, como Hegel afirmaba acerca del arte en general. Ha habido épocas en que el cine ha reflejado los aspectos morales del momento, como ocurrió en la Europa posterior a la segunda guerra mundial. Sin embargo, en la Francia de los años veinte, el cine comenzaba a destacar por sus características formales y técnicas, mientras que en el Japón de los años treinta, eran los elementos espaciales los que centraban la atención de algunos directores, y en los trabajos de los soviéticos Andrei Tarkovsky y Alexander Sokurov, lo más importante eran los aspectos espirituales y religiosos. Estas diferencias no son simplemente de contenido –de lo que se hallaba delante de la cámara o de lo que hablaran las historias– sino que tratan de lo que es en realidad el cine y del papel que desempeña en nuestras vidas.

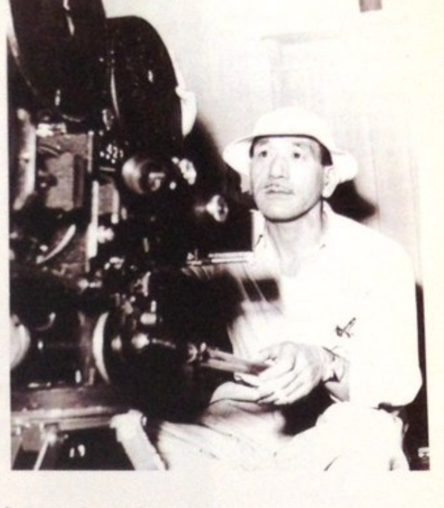


3
Superior: esta *Historia del cine* no trata sobre la industria o el gran público, sino sobre directores como Malian Souleymane Cissé, el japonés Yasujiro Ozu (pág. siguiente, superior) y la impresionista francesa Germaine Dulac (pág. siguiente, inferior), pues ha sido gracias a trabajos como los suyos que se ha desarrollado la historia del medio.

Un modelo más adecuado para entender la naturaleza de la influencia del cine es el que se halla en el trabajo de E. H. Gombrich, quien en su introducción a *The Story of Art* escribió: «En realidad no hay nada parecido al arte, lo que hay son artistas». La obra, en la que se narra la historia de la pintura, la arquitectura y la escultura, intenta formularse preguntas como: ¿Qué técnicas estaban al alcance de los artistas en cada período? ¿De qué forma las utilizaron y extendieron su uso? ¿Cómo evolucionó el arte como resultado de ello? Y éste libro se pregunta: ¿Qué pasaría si hiciéramos lo mismo con las películas, si afirmáramos que no hay nada que pueda considerarse Cine con mayúsculas, sino sólo cineastas? ¿Quiénes son Griffith, Dovzhenko, Keaton, Ozu, Riefenstahl, Ford, Toland, Welles, Bergman, Truffaut, Ouedraogo, Cissé, Dulac, Chahine, Imamura, Fassbinder, Akerman, Scorsese, Almodóvar, Makhmalbaf, Spielberg, Tarr y Sokurov? ¿Que técnicas han utilizado? ¿Cómo las han utilizado y han extendido su uso? ¿De qué modo han cambiando el medio cinematográfico?

Según la teoría de Gombrich, la influencia artística se basa en el principio «esquema más corrección», aunque yo prefiero utilizar el término «variación». Esto significa que para que una forma artística se desarrolle, los directores no pueden ser siempre esclavos de las imágenes originales. Éstas deben ajustarse a las posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías, los cambios en las modas,

las ideas políticas, los aspectos emocionales, etc. Todo ello es lo que tenía en mente a la hora de seguir las líneas de influencia que aparecen a lo largo de este libro. Si un film A es muy original, si consigue variar sustancialmente el esquema anterior (como hizo, por ejemplo, David Lynch en *Blue Velvet/Terciopelo azul* en el año 1986), entonces las películas B, C, D, E y F reflejarán esta influencia. Lo que pretendo es hablar sobre la película A y simplemente mencionar las otras. Si, por el contrario, el film E parte de las ideas de A y les da una nueva vuelta de tuerca en una dirección diferente, influenciando a G, H, I y J, entonces hablaré tanto de A como de E.

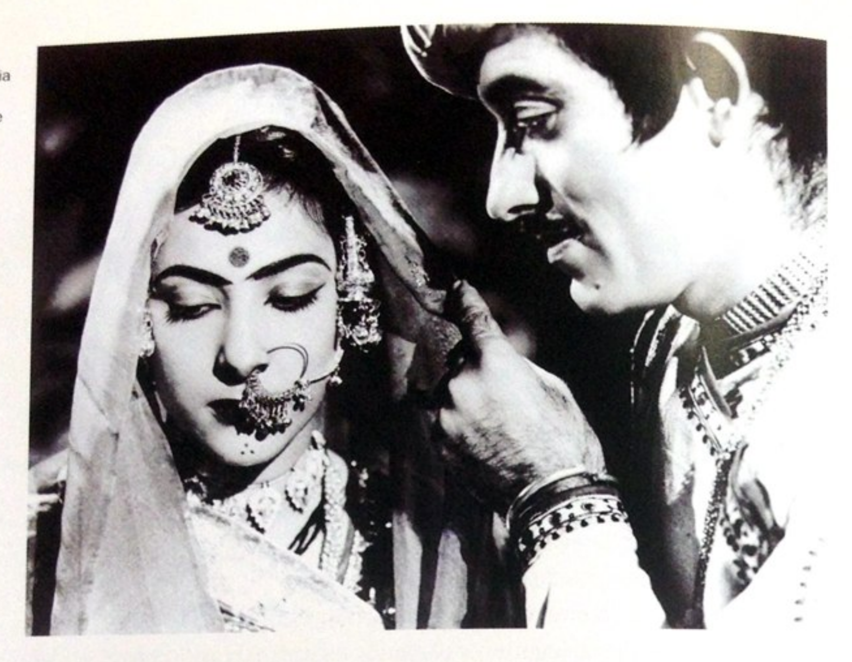


Algunos historiadores más convencionales objetarán que el modelo de «esquema más variación» resulta limitado para entender una forma artística como el cine, que, al contrario que la pintura, se ve tan influenciada por los avances tecnológicos. ¿Para qué estudiar el modo en que los directores han copiado o variado los planos y las ideas visuales de otros si los medios utilizados para llevar a cabo tales ideas han ido cambiando con la introducción del sonido, la pantalla panorámica, los nuevos tipos de película, los métodos de cámara con grúa y la digitalización? Este enfoque es erróneo. Tan sólo basta con observar cómo Scorsese utiliza el esquema de la primera década del siglo XX en los años noventa (*véase* pág. 448) o cómo Von Trier, en ese mismo período, vuelve su mirada hacia Dreyer y los años veinte y cuarenta, o la extraña coincidencia entre la puesta en escena del cinemascope en los años cincuenta y los filmes «cuadro» de la segunda década del siglo. Sí, es cierto que la tecnología ha sido un elemento clave para cambiar las posibilidades creativas de los cineastas, pero las cuestiones más profundas referentes a la puesta en escena, el punto de vista, el ritmo, el suspense, el tiempo o la psicología de los personajes, aspectos a los que se enfrenta el cineasta, siguen teniendo un peso importante. Y éste es el motivo por el que el modelo «esquema más variación» funciona y por el que algunos de los expertos en cine han sugerido que podría aplicarse a una historia del séptimo arte.[5]



Es cierto, no obstante, que algunas circunstancias no se ajustan al modelo de Gombrich. Este libro habla de aquellas películas que han ejercido su influencia en el cine posterior, pero también de las que podrían haberlo hecho y no lo hicieron. Obras famosas como *Citizen Kane/Ciudadano Kane* (1941), de Estados Unidos; *Sichin so samurai/Los siete samuráis* (1954), de Japón; *Bharat Mata/Madre India* (1957), de la India; o *Bronenosets Potyomkin/El acorazado Potemkin* (1925), de la antigua Unión Soviética, entrarían sin duda en la primera

4
Derecha: ésta es la historia de cómo unos cineastas han recibido influencias de otros. Es el caso del film *Madre India*, de Mehboob, que fue visto mucho más allá de las fronteras del país donde se hizo.



categoría, puesto que crearon un modelo que luego fue modificado por otros directores. Y esto es algo que se puede probar. Sin embargo, algunos de los filmes más interesantes y originales que se han realizado no ejercieron impacto alguno en otros cineastas posteriores debido a que se realizaron en países africanos, contaron con una distribución muy escasa, fracasaron en taquilla, fueron dirigidos por una mujer o bien fueron infravalorados o prohibidos en su momento. Es el caso del film *Touki Bouki* (1973), del senegalés Djibril Diop Mambety, una de las películas más innovadoras del cine africano de la época, pero que no se distribuyó a todos los países, ni siquiera de su propio continente. O el de la polaca *Wrony/Cornejas* (1995), de la directora Dorota Kedzierzawska, uno de los más bellos filmes que se han realizado sobre la infancia, pero apenas conocido. O el de *Dolgie provody/Long Goodbyes* (1971), de la soviética Kira Muratova, sobre un divorciado y su hijo, un trabajo brillante y original que no pudo verse en la Unión Soviética hasta 1986. Todas estas películas no han sido ignoradas por su mediocridad y escaso impacto, al contrario. Todas las buenas historias tienen sus paradojas y estos filmes son el ingrediente amargo de la nuestra.

Hay que ser cautos, no obstante, antes de aplicar cualquier noción concreta sobre la creatividad artística en ámbitos donde no resulta pertinente. Un director indio, por ejemplo, no tendrá la misma visión de sí mismo como individuo que Scorsese. No se ha seguido un mismo camino a la hora de articular un punto de vista original, por lo que los factores que podrían aplicarse al cine de Spielberg quizá no tengan la misma validez en el sudeste asiático. Por otra parte, la narrativa india es más libre desde el punto de vista de la forma que la de los países occidentales, y no está tan condicionada por el espacio y el tiempo. De la misma forma, en el modo de narrar historias de los africanos, la idea de que el artista puede ser original o bien establecer variaciones con respecto a autores anteriores no está tan arraigada, pues allí variar significa destruir. Un gran narrador sería en cambio alguien capaz de construir una historia y transmitirla. Tampoco en Japón la originalidad artística es importante, o al menos no lo era hasta mediados del siglo XX. Como en la mayor parte de África, un gran artista japonés era aquel capaz de reelaborar sutilmente la tradición, mostrándola bajo una nueva luz.

Tal como sugiere su título, se trata de una historia, de una narración, y no de un diccionario o una enciclopedia. Los críticos cinematográficos suelen ser reacios a aceptar cualquier intento de plasmar la historia del cine utilizando los métodos del análisis histórico, como si hacerlo implicase dejarla reducida a una fórmula aplicada con calzador. Esta visión lo único que hace es subestimar el poder de la narrativa, que puede ser tan fluida, compleja e interesante como el escritor desee. La presente HISTORIA DEL CINE trata de abrir las puertas al mundo del cine y describir un camino a través del mismo que resulte fácil de seguir. Si lo consigo, los lectores querrán seguir profundizando con otros manuales más especializados o específicos, como los de Thompson y Bordwell o Robert Sklar.

En esas obras, encontrarán muchos directores de cine que aquí no se mencionan: Catherine Breillat, Jonathan Demme, Abel Ferrara, Amos Gitai, Marcel L'Herbier, Neil Jordan, Ermanno Olmi, Bob Rafaelson, Jacques Rivette, Eric Rohmer, George A. Romero, Hans Jurgen Syberberg y muchos otros. Cada uno de ellos ha producido obras significativas, pero debido a la extensión de este libro no me ha sido posible incluirlos. Muchos quizá no estén de acuerdo con mi punto de vista, y pensarán que quizá el francés Eric Rohmer tendría que haber ocupado el espacio dedicado al etíope Haile Gerima. Resulta esencial, no obstante, recordar la contribución de los cineastas del este de África al mundo del cine mundial, mientras que Francia ya cuenta con este reconocimiento.

Todo ello nos plantea dos cuestiones: hasta qué punto esta HISTORIA DEL CINE sigue los planteamientos de obras anteriores, y cuánto tiene de novedoso en sus puntos de vista. El revisionismo por sí mismo no tiene ningún interés, y además resulta pretencioso cuando intenta desafiar los postulados de obras anteriores, así que no ha sido ésa la primera intención de este libro. Sí que resulta necesario realizar algunas aclaraciones con respecto a algunas opiniones recibidas.

En primer lugar, y tal como demuestra el ejemplo etíope antes mencionado, este libro trata del cine internacional. No hay intención de hacer proselitismo, sino que me parece importante insistir en que los filmes egipcios de Youssef Chahine, por ejemplo, son únicos debido al compromiso que adquiere con las ideas religiosas y nacionalistas de su país, que no han sido objeto del interés de

5
Pág. siguiente, derecha: un vívido ejemplo de los antecedentes del cine: *Leeds Bridge*, de Louis Le Prince (Reino Unido, 1888).

los directores occidentales. El cine no occidental está infravalorado tanto en los libros sobre cine como en los festivales, las retrospectivas, los programas de televisión, las revistas y el resto de los medios, situación ésta que perjudica al cine.

La segunda aclaración, sobre el capítulo tercero, es la de que el enfoque tradicional del cine comercial de Hollywood es más romántico que clásico. Una y otra vez, aparecen en los libros sobre el tema los términos «cine americano clásico» o «período clásico del cine americano», como si «clásico» significara popular o perteneciente a la edad de oro del cine comercial, cuando no significa nada de eso. El clasicismo en arte describe aquel período en el que forma y contenido se hallan en armonía, en el que existe un equilibrio entre el estilo de una obra y las emociones o ideas que trata de expresar. Los filmes estadounidenses tienden a la exageración más que al equilibrio (sus personajes son emocionales, sus historias son la expresión de un anhelo o un ansia), por lo que sería conveniente atenerse a la expresión mucho más precisa de «realismo romántico» para referirse a este tipo de cine. Pero esto es algo novedoso, y sus implicaciones son muy importantes. Así, en el capítulo cuarto propongo que sean los filmes del maestro japonés Yasujiro Ozu los considerados como verdaderamente «clásicos». Estoy seguro de que muchos abrirán unos ojos como platos al leer esto, pero este punto de vista se ajusta, según mi opinión, mucho mejor a la realidad que el anterior, que utilizaba el adjetivo «clásico» de una forma totalmente incorrecta.

Y en tercer y último lugar, soy de la opinión de que el cine de los años noventa, lejos de estar en decadencia, ha experimentado un resurgimiento y un auge artístico sin parangón en la historia del cine.

El libro se ha estructurado de forma cronológica y se ha dividido en las principales etapas: cine mudo (1895-1928), cine sonoro (1928-1990) y cine digital (1990 al presente). Aunque ha habido cambios a lo largo de la historia del cine, los de 1928 y 1990 son los que han tenido una mayor repercusión en ella. Dentro de estas etapas, los capítulos van tratando diversos aspectos y contenidos. El cine estadounidense se analiza en los diez capítulos del libro, lo que se debe a que no ha cesado en su actividad en ningún momento hasta la actualidad. Por el contrario, el cine africano no comenzó hasta finales de los años cincuenta, por lo que no forma parte de esta historia hasta ese momento. Si el trabajo de los cineastas de un determinado país o continente no aparece en ningún capítulo no es porque nos hayamos olvidado de él, sino que puede deberse a dos razones: que no se hayan producido películas en el mismo durante ese período, o bien que los filmes realizados respondan a meras fórmulas repetitivas sin interés.

El apartado dedicado al cine mudo comienza con las innovaciones técnicas de las primeras películas, continúa explicando cómo este enfoque dio paso al cine narrativo en Occidente y analiza el modo en que la industria empezó a dominar el mundo del cine a partir de la primera guerra mundial. El cine japonés, del que también se describen sus claves fundamentales, siguió un camino distinto durante esos años. En la etapa sonora asistimos al nacimiento del cine oriental, a la época romántica de Hollywood y a la propagación del realismo. Le siguen dos pares de capítulos: el primero sobre los grandes filmes del cine oriental y la explosión de películas durante los años cincuenta y sesenta en Occidente, y el segundo sobre las divergencias que se dan en el mundo del cine en los setenta y los ochenta. La última etapa, la de la era digital, nos conduce hasta la actualidad.

Para terminar, quisiera hacer una confesión: he vuelto a ver la mayor parte de las películas que se mencionan en el libro, pero en algunos casos me ha sido imposible hacerlo. En los que ha ocurrido esto, lo que he hecho ha sido releer mis comentarios anteriores acerca de los filmes en cuestión. Pero además, hay unas cuarenta películas mencionadas que no he visto nunca, bien sea porque ya no existen copias de las mismas o porque no he sido capaz de conseguirlas. Sin embargo, he decidido incluirlas debido a la importancia que les han otorgado los cineastas o los historiadores del cine.

Estamos en 1888. Nos encontramos en un puente de una ciudad de... no de Francia ni de Estados Unidos, pues no fue allí donde se realizaron las primeras proyecciones públicas de películas, sino de Reino Unido. La ciudad es Leeds. Un hombre está filmando allí... y sus imágenes todavía se conservan. Únicamente se podían ver en máquinas para un solo espectador, pero siete años antes de lo que solemos aceptar como el nacimiento del cine en París, en 1895. Los fotogramas de la derecha corresponden a esas imágenes.

1. Koestler, Arthur, *The Act of Creation*, Londres, Hutchinson, 1969.
2. Bacall, Lauren, *Scene by Scene*, BBC, 2000. Entrevista con el autor.
3. Pasolini, Pier Paolo, Heretical Empiricism, Bloomington, IUP, 1988. Traducido por Ben Lawton y Louise Barnett. Es Naomi Green quien, en su obra *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy, Princeton*, PUP, 1993, proporciona esta poco literal pero más precisa traducción de la frase de Pasolini.
4. Deleuze, Gilles, *The Logic of Sense*, Londres, Athlone, 1990. Traducido por Mark Lester y Charles Stivale.
5. Por ejemplo, Bordwell, David, *A Case for Cognitivism*, Iris, vol. 9, primavera 1989, págs. 11-40.



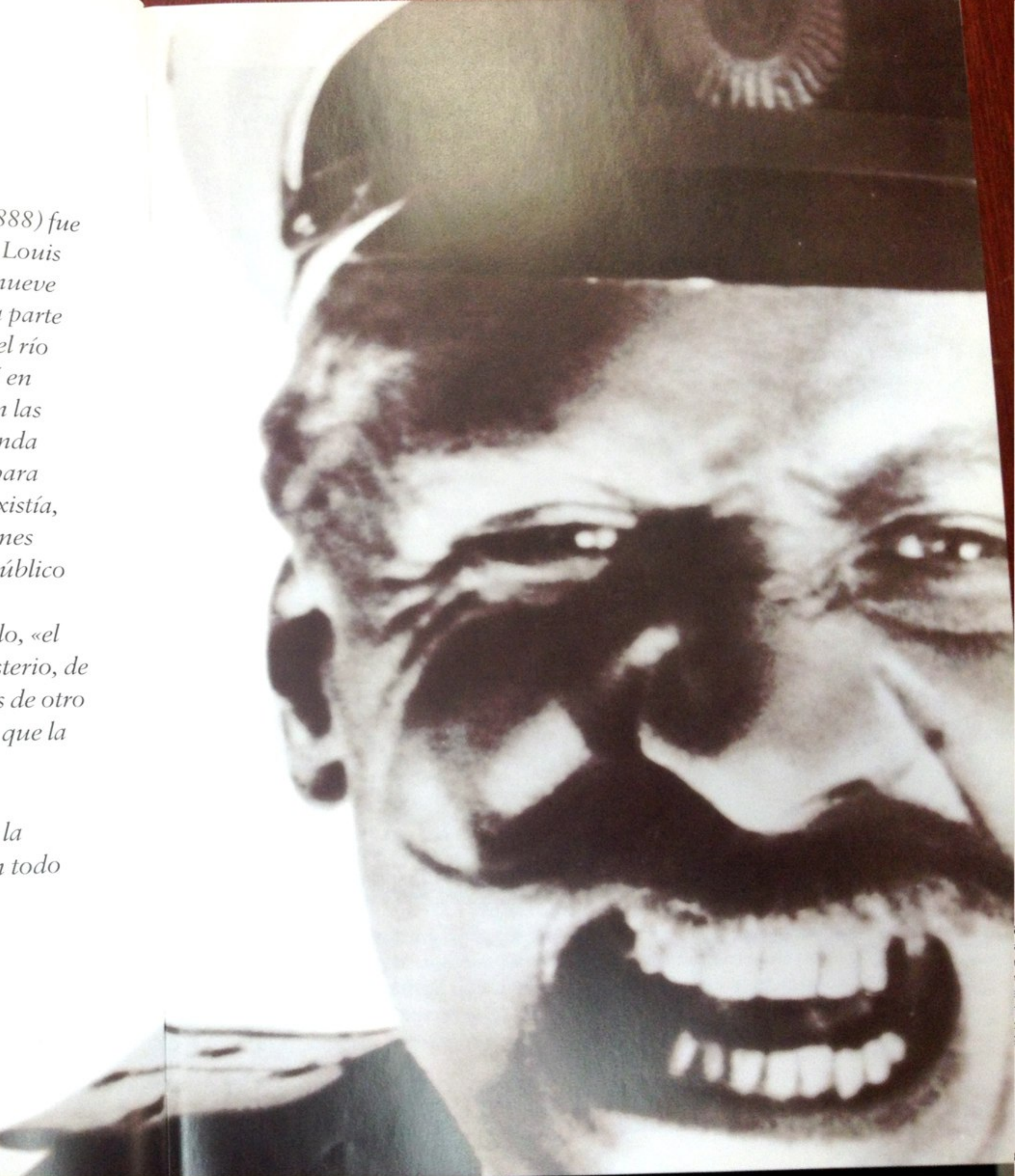





CINE MUDO

El cortometraje Leeds Bridge *(Reino Unido, 1888) fue realizado por el francés afincado en Inglaterra Louis Le Prince. Un tranvía llevado por caballos se mueve lentamente; tan sólo se ve a dos hombres, en la parte inferior derecha de la imagen, mirando hacia el río (5). Lo primero que se percibe es que todo está en silencio. La mayoría de los filmes realizados en las cuatro primeras décadas de cine no poseen banda sonora. Pero ¿cuál es la razón? La tecnología para grabar las conversaciones de las personas ya existía, pero la sensación de movimiento de las imágenes produjo tal impacto en los inventores y en el público que a nadie se le ocurrió objetar: «Pero estas maravillas son mudas». Como resultado de ello, «el reino de las sombras» adquirió un halo de misterio, de narración fantástica, de imágenes procedentes de otro mundo. Esto tuvo implicaciones prácticas, ya que la ausencia de barreras lingüísticas hizo que el nacimiento del cine fuera verdaderamente internacional y que las películas realizadas en la primera década de cinematógrafo se vieran en todo el mundo.*

5
ágina siguiente: a pesar e ser mudas, las rimeras películas ausaron un fuerte npacto. *El acorazado otemkin* (Unión Soviética, 925).





EXPERIMENTAR CON LA TÉCNICA (1895—1903) 1
Las sensaciones de las primeras películas

7
Superior: fotogramas de *Fred Ott's First Sneeze*, un espectáculo realizado en Kinetoscope, no proyectable, realizado por W. K. L. Dickson en el estudio Black Maria, de Thomas Edison.

¿Cómo era el mundo de finales del siglo XIX, justo antes de los inicios del cine? Era un mundo muy diferente del que vivimos actualmente: Estados Unidos estaba todavía en plena expansión; los imperios otomano y austrohúngaro todavía eran una realidad; las tres cuartas partes del globo estaban en manos de los europeos, con la India como principal colonia británica; el estado de Israel aún no existía, ni Irak había logrado la independencia; y faltaban todavía treinta años para la creación de la gran Unión Soviética.

La revolución industrial había transformado el estilo de vida de las ciudades occidentales. La población se concentró en grandes núcleos urbanos, con lo que sus habitantes se fueron alejando de los productos que consumían. La vida se tornó más rápida, y el tren de vapor permitió viajar a mayor velocidad. Las montañas rusas, con las que se compararía la experiencia cinematográfica a finales del siglo XX, habían empezado a funcionar en 1884. Los automóviles apenas acababan de inventarse y la fascinación que causaron en la gente fue paralela a la producida por el cine. Aunque en Occidente existían más estímulos visuales, su cultura o la percepción humana no habían cambiado de manera notable, a pesar de lo que se haya dicho en épocas recientes. La fotografía existía desde 1827, y la

gente llevaba mil quinientos años pintando y continuaría haciéndolo. Los escribas, poetas y autores llevaban escribiendo al menos cinco mil años.

Entonces, un grupo de hombres franceses, británicos y estadounidenses iniciaron la invención de lo que el escritor ruso León Tolstoi llamó enfáticamente «la máquina de los chasquidos [...] igual a un huracán humano». Se trataba de una caja negra a través de la cual se movía una cinta que registraba lo que veía. Más tarde, se enfocaba una luz hacia la cinta y la acción se proyectaba y se repetía sobre una pantalla blanca situada a cierta distancia, como si el tiempo no hubiera pasado. Esta repetición era posible debido a la persistencia de la visión, a través de la cual el cerebro humano era capaz de percibir como un movimiento continuo una serie de imágenes estáticas proyectadas consecutivamente y con gran rapidez. La invención de este prodigio fue complicada, era una especie de carrera de obstáculos en la que participaron hombres de nombre entonces desconocido como Thomas Edison, George Eastman, W. K. L. Dickson, Louis Le Prince, Louis y Auguste Lumière, R. W. Paul, Georges Méliès, Francis Doublier, G. A. Smith, William Friese Greene y Thomas Ince. Cuando alguno de ellos lograba algún avance, otro tomaba el relevo y, entonces, un tercero se habría paso con un nuevo invento. Trabajaban en el extenso estado de Nueva Jersey, al otro lado del río Hudson desde Manhattan; en Lyon, en el oeste de Francia; en la soleada La Ciotat, junto al Mediterráneo; y también en las ciudades inglesas de Brighton y Leeds. Todos estos emplazamientos no eran grandes núcleos urbanos, sino lugares de gente trabajadora, sin *glamour* alguno.



8
Superior: el Black Maria, de Thomas Edison, el primer estudio diseñado para grabar imágenes en movimiento, giraba para seguir los rayos del sol.

Ninguno de estos hombres inventó por sí solo el cine, y no está clara la fecha de su nacimiento. En 1884, el artesano neoyorquino George Eastman inventó el rollo de película, pues antes ésta sólo existía en láminas individuales. En la misma década, el inventor de Nueva Jersey Thomas Edison, hijo de un comerciante de madera, junto con su ayudante W. K. L. Dickson, descubrió el modo de hacer girar una serie de imágenes en una caja, lo que creaba la ilusión de movimiento, y de este modo inventó el Kinetoscope.[1]

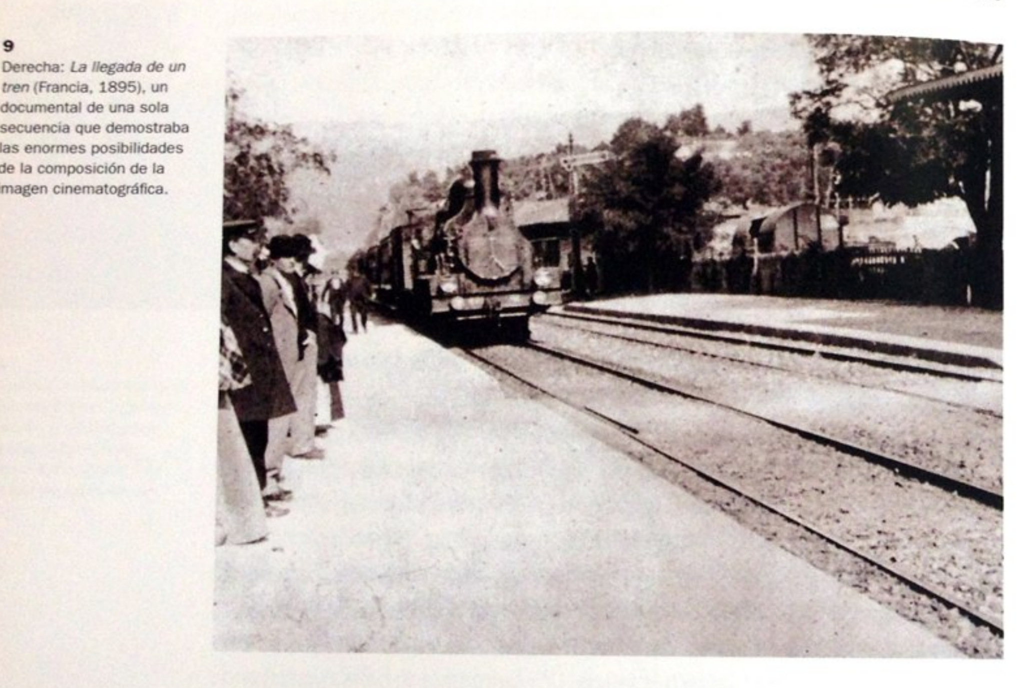
Hacia finales de la década de 1880, en Inglaterra, Louis Le Prince patentó una máquina del tamaño de un refrigerador pequeño y filmó con ella el puente Leeds y otros lugares. George Eastman se introdujo también en la carrera de inventos con una nueva idea: unos agujeros practicados a lo largo del borde del rollo de película que permitían fijarla bien en la cámara. El principal problema al que tenían que enfrentarse estos ingenieros, inventores y empresarios era que las tiras de película no rodaban de forma continua por delante de la abertura de la lente de la cámara. Tenía que parar y después exponerse durante una fracción de segundo para seguir avanzando, y siempre se repetía esta acción intermitente: grabación-exposición-avance; grabación-exposición-avance. Los hermanos Lumière, que provenían de una familia de fotógrafos, se dieron cuenta de que los tomavistas funcionaban de manera similar y adaptaron su tecnología. Crearon una caja más pequeña que la enorme cámara de Le Prince y la rehicieron hasta lograr el Cinématographe, capaz de grabar y proyectar imágenes. Pero entonces el problema era que aquel movimiento descompasado podía romper la película. La sencilla solución la encontraron dos miembros de una familia de Woodville, Otway y Gray Latham, en su, por otro lado, fallido proyector Eidosloscope: la película se enlazaba, floja, en el interior de la cámara y el proyector, permitiendo que el resto de la película actuara como una pieza elástica que podía acelerarse y pararse sin romperse. Estos detalles muestran que la invención del cine no fue fruto del esfuerzo de un solo hombre. Cuando fue evidente que el cine estaba a punto de convertirse en un fenómeno internacional que podría generar grandes sumas de dinero, muchos de estos inventores intentaron obtener los derechos de la patente por su contribución al proceso, lo que inició una serie de sucias batallas legales. Hasta el detalle más nimio del proceso –incluidos los agujeros y el lazo de la película– dio lugar a reclamaciones judiciales.

De todas las proyecciones que dieron inicio al cinematógrafo, las que más se difundieron en todo el mundo fueron las de los hermanos Lumière. El 28 de diciembre de 1895, una fecha que muchos historiadores consideran como el verdadero nacimiento del cine, ofrecieron una pequeña muestra de documentales (junto con el film de ficción *L'arrosseur arrossé/El jardinero regado*), previo pago de una entrada, en una pequeña sala del Boulevard des Capucines de París. Entre ellos se hallaba el hoy famoso cortometraje titulado *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat/La llegada de un tren* (Francia) (9). La cámara se hallaba emplazada cerca de la vía, con lo que el tren iba creciendo en tamaño a medida que se acercaba, hasta que parecía que iba a incrustarse en la pantalla y a penetrar en la sala. La gente del público se agachó, gritó e incluso hubo quien se levantó para irse. Estaban tan excitados como si se hubieran subido en una montaña rusa.

Los hermanos Lumière vendieron sus filmes y proyectores a todos los continentes con tal rapidez que, en cuetión de uno o dos años, públicos de casi todos los países habían visto el famoso tren llegando a La Ciotat. Así ocurrió en Italia (Turín) en 1886, en Rusia (San Petersburgo), Hungría (Budapest), Rumanía (Bucarest), Serbia (Belgrado), Dinamarca (Copenhague), Canadá (Montreal), la India (Bombay), Checoslovaquia (Karlovy Vary), Uruguay (Montevideo), Argentina (Buenos Aires), México (Ciudad de México), Chile (Santiago), Guatemala (Guatemala), Cuba (La Habana), Japón (Osaka), Bulgaria (Russe), Tailandia (Bangkok) y Filipinas (Manila). Todos ellos vieron aquel año los filmes rodados

por los hermanos Lumière. Las películas británicas se vieron en 1896 en Estados Unidos y Alemania, junto con otras producidas en estos dos países. Hacia 1900 los filmes de los Lumière se habían visto ya en lugares como Senegal (Dakar) e Irán, incluyendo entre el público al propio *sha*, y se consideraban una novedosa extravagancia, una elegante exquisitez, más que un espectáculo de masas.

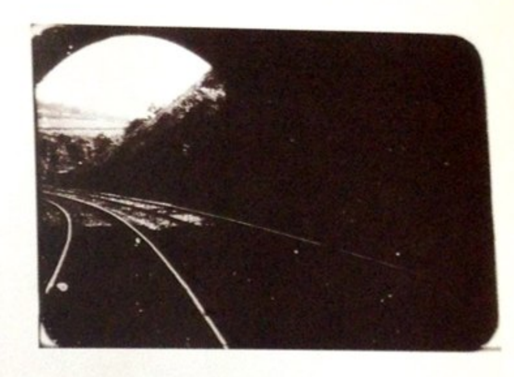
Un empleado de la empresa de los Lumière de tan sólo diecisiete años, Francis Doublier, fue el encargado de llevar las películas a Rusia. Louis Lumière



9
Derecha: *La llegada de un tren* (Francia, 1895), un documental de una sola secuencia que demostraba las enormes posibilidades de la composición de la imagen cinematográfica.

le entregó una cámara, pero con el encargo estricto de «no dejar que reyes ni hermosas mujeres examinen su mecanismo»[2]. Doublier presentó los nuevos filmes en Munich y Berlín, y más tarde en Varsovia, San Petersburgo y Moscú. El día 18 de mayo de 1896, medio millón de rusos se reunieron a las puertas de Moscú para ver al zar Nicolás II. La multitud empezó a mostrarse inquieta tras varias horas de espera y corrió en desbandada cuando se rumoreó que la cerveza que se iba a repartir gratis estaba acabándose. Doublier filmó lo que vio con la cámara en mano, y más tarde diría: «Utilizamos tres [rollos] en medio de una muchedumbre que gritaba, se apelotonaba y moría aplastada cerca del zar».[3] Se rumoreó que habían muerto más de cinco mil personas, pero esa misma noche el zar bailaba despreocupadamente en la fiesta organizada por el embajador francés.

En los meses siguientes, Doublier y sus colegas dieron a conocer los filmes de los Lumière en Moscú, pero la película de la trágica coronación les fue confiscada por las autoridades rusas: había empezado la censura. El tren llegó a La Ciotat como lo había hecho en todo el mundo, y el público se mostró muy entusiasmado. Uno de los espectadores presente en la sala era el escritor Maxim Gorky, quien calificó lo que había visto como «el reino de las sombras».[4]



10
Superior: en la película *The Kiss*, G. A. Smith rodó desde la parte delantera de un tren en movimiento, un efecto que pasó a conocerse como «paseo fantasma».

El ingeniero inglés Robert William Paul fue una figura clave en aquellos primeros años del cine. Había empezado haciendo cámaras de estilo Edison y Lumière a mediados de la última década del siglo XIX, y las vendía en lugar de alquilarlas, con lo que los primeros cineastas británicos disfrutaron de una mayor libertad de acción a la hora de utilizar su equipo de rodaje. Esto explicaría por qué la llamada Brighton School, formada por aquellos primeros realizadores, fue más innovadora que sus colegas de Francia y Estados Unidos. La figura más sobresaliente de esta escuela fue el fotógrafo retratista George Albert Smith, uno de los directores de cine más innovadores de aquellos primeros años. Cuando empezó a ser conocido, Smith se construyó su propia cámara en los mismos años en que Doublier la estaba utilizando en el Este. En *The Corsican Brothers* (Reino Unido, 1898), Smith cubrió parte de la escena con terciopelo negro, filmó una secuencia, rebobinó la película y volvió a exponerla incluyendo la imagen de un fantasma, que parecía flotar en medio de la escena original.[5]



11
Superior: así realizaban sus paseos fantasma los directores como Smith: el director de fotografía Billy Blitzer y su cámara con trípode se colocaban delante de una locomotora de vapor.

Smith fue uno de los primeros directores que rodaron una acción y después la proyectaron al revés. En 1898, rodó lo que desde entonces se dio en llamar «paseo fantasma» (10). Se trataba de una nueva experiencia visual para el público, que se conseguía situando la cámara delante de un tren en movimiento (11) como si se tratase de los ojos de un fantasma atravesando velozmente el aire. En 1899 combinó esta técnica con la escena de una pareja en un decorado transformado en un vagón de tren. Mientras se besaban, el tren se introducía en un túnel. Las películas que contenían más de una secuencia no empezaron a rodarse hasta los últimos años de la década de 1890, y la combinación de Smith de una secuencia interior y otra exterior fue uno de los primeros intentos del cine de decir: «mientras tanto...».

El paseo fantasma era más impactante técnicamente que el tren llegando a la estación de La Ciotat. Nunca se había conseguido crear unas imágenes simila-



res, pero pronto se convertiría en uno de los métodos más efectivos empleados en el cine para situar al público en el lugar del «viajero» fantasma. El empleo más comercial que se ha realizado hasta la fecha ha sido la secuencia del «rey del mundo» a bordo del barco en la película *Titanic* (Estados Unidos, 1997) y su utilización más interesante se la debemos al impresionante documental *Shoah* (Francia, 1985). En este relato de la exterminación de los judíos durante la ocupación nazi, el director del film, Claude Lanzmann, en ocasiones coloca la cámara delante de un tren que recorre las mismas líneas que las que llevaban a la muerte a los judíos. Los «fantasmas» del tren pasan a ser, de este modo, todos los muertos de Treblinka y de los otros campos de concentración alemanes que aparecen en el film.

12
Superior: Alice Guy-Blaché (segunda empezando por la izquierda) dirigió setecientos cortometrajes y creó uno de los primeros estudios, Solax.

13
Inferior: el contemporáneo de Guy-Blaché Georges Méliès combinó imágenes teatrales con decorados pintados y efectos visuales para explorar las posibilidades estilísticas del cine. Este fotograma data de 1897.

En los mismos años en los que R. W. Paul, G. A. Smith y otros cineastas como Cecil Hepworth y James A. Williamson intentaban dar muestra de su creatividad en Inglaterra, en Francia empezaron a realizar sus trabajos casi a la vez Georges Méliès y la injustamente olvidada Alice Guy-Blaché (12).[6] Guy-Blaché empezó como secretaria de Léon Gaumont y dirigió el que quizá sea el primer film con guión, *La fée aux choux* (Francia, 1896), una fantasía humorística sobre niños nacidos en campos de coles. Guy-Blaché experimentó con efectos visuales y de sonido, e incluso pintó a mano directamente sobre la película. La mayor parte de sus filmes posteriores fueron épicas historias bíblicas, y para realizarlos creó uno de los primeros estudios cinematográficos, Solax, en el estado de Nueva York, donde emigró en 1907. En total, dirigió alrededor de setecientos cortometrajes, incluyendo entre ellos varios *westerns y thrillers*.[7]

La importancia de Méliès en los principios del cine, en cambio, no ha sido olvidada. Inició su carrera como ilusionista, pero enseguida se vio atraído por el nuevo medio, tras ver las primeras proyecciones públicas de los hermanos Lumière en diciembre de 1895. Mientras estaba filmando en París, su cámara se atascó y, apenas unos instantes después, volvió a funcionar de nuevo. Cuando visionó lo que se había grabado, notó que, al no quedar expuesta la película durante el tiempo en que había quedado obstruida, los coches que pasaban por la calle daban un salto de repente, y la gente desaparecía. Este descubrimiento, que otorgaba un carácter mágico a las películas, le inspiró para realizar filmes como *La lune à un metre/La luna a un metro* (Francia, 1896), en la que vemos primero un observatorio y a continuación un decorado teatral con la luna en primer plano, como si estuviéramos observándola por un telescopio (13). Méliès era un gran experto en la magia ilusionista del cine, y transformó el realismo de los filmes de los Lumière en espectáculos de elevada fantasía y teatralidad.



Entre accidentes e imaginación, innovación y una continua experimentación que se basaba en el ensayo-error —el primer ejemplo del modelo de Gombrich «esquema más variación»—, el potencial del cine fue descubriéndose poco a poco y avanzando gracias a personas como éstas, arriesgadas, curiosas y con talento para lo visual. En la Costa Este de Estados Unidos, Enoch J. Rector expandió las posibilidades del cine hacia un nuevo campo, el del comercio, tal como puede verse en la fotografía del fonógrafo Parlour, de Tally (14). Tomada en Los Ángeles en 1897, mucho antes de que la ciudad se convirtiera en el centro de la producción cinematográfica, ilustra hasta qué punto el cine, en esta primera etapa, era un entretenimiento, un escaparate, estableciendo una especie de competición entre las tiendas de ropa a ambos lados de la calle por la atención de los viandantes.

14
Superior: el fonógrafo Parlour, de Tally, imagen que muestra hasta qué punto el cine era un entretenimiento, un escaparate, que establecía una competición entre las tiendas por la atención de los viandantes.



15
Superior: una de las primeras películas en pantalla panorámica, *The Corbett-Fitzsimmons Fight*, dirigida por Enoch Rector (Estados Unidos, 1897).

El cartel del establecimiento de Tally dice así: «Vea la gran pelea de Corbett». Este campeonato tuvo lugar en Nevada, y fue filmado por Rector con un formato de película que no se haría popular hasta casi cincuenta años después, la pantalla panorámica. Había inventado una cámara para realizar todo este proceso a la que llamó Veriscope, en la que la película que se utilizaba tenía una anchura de 63 mm, mientras que las demás películas de la época eran de 35 mm.

Éste es el primer ejemplo de cómo los cineastas se atrevieron a cambiar la forma de sus «lienzos» para captar la espectacularidad visual de un acontecimiento. El montaje era muy limitado, por lo que Rector no podía mostrar el combate de boxeo desde varios ángulos, tal como el director Martin Scorsese haría en su *Raging Bull/Toro salvaje* (Estados Unidos, 1980) años después. Lo que hace *The Corbett-Fitzsimmons Fight* (Estados Unidos, 1897) tan interesante es que muestra el cambio social que se estaba produciendo en el cine estadounidense en aquellos años. Un periódico local, *The Brooklyn Eye*, comentó en la sección de espectáculos: «El hombre que se hubiera atrevido a predecir [...] que un acontecimiento del mes anterior podría reproducirse ante los ojos de una multitud en imágenes capaces de moverse como si estuvieran vivas, y que un haz de luz podría hacer que se movieran e iluminarlas, hubiera sido considerado un lunático o se le hubiera colgado como a un hechicero».[9] Pero lo que comentó el historiador Terry Ramsaye sobre ello tiene más interés: el film llevó «el odio hacia el boxeo, a través de la pantalla [...], a toda la América puritana. Hasta la aparición de aquellas imágenes, la repercusión social del cine era aún incierto, pero se convirtió, definitivamente, en un espectáculo banal, un entretenimiento dirigido a las grandes masas incultas».[10] Por aquellas mismas fechas, los productores franceses habían identificado el atractivo del cine con el público de clase trabajadora, pero también habían empezado a hacer películas para un mercado potencial de clase media. Una compañía, Film d'Art, muy pronto comenzó a adaptar obras teatrales a la pantalla, mientras que en Escandinavia, Alemania y la India, el cine adquirió un enfoque literario y cultural mucho más ambicioso. En Estados Unidos, películas como *The Corbett-Fitzsimmons Fight* (15) tomaron una dirección populista, que es la que ha seguido en la mayor parte de los casos hasta el día de hoy, lo que explicaría el dominio del cine comercial estadounidense en el mundo y sus sempiternas reticencias a considerar el cine como un arte.

Los últimos años del siglo XIX fueron capitales para el cine. Estaba calando en las vidas de la gente justo cuando el fonógrafo Parlour se estaba haciendo un hueco entre una sombrerería y una calcetería. Se estaba convirtiendo, no sólo en un rito social, sino también en el modelo –la imaginación visual– de muchos cineastas en ciernes. Lo mismo en el estudio de Tally que en el palacio del *shah* en Teherán, donde brillaba la luz del proyector ésta se filtraba a través de las estancias como un globo reluciente: el cine todavía contaba con todo un mundo por crear. Aún no se había convertido en nada concreto, ni desde un punto de vista social, ni técnico, ni político, ni artístico, ni mucho menos filosófico o trascendental. Los narradores de historias y los empresarios no tardarían mucho en cambiar este estado de cosas. La primera guerra mundial hizo replantearse el mundo tal como se conocía y tuvo gran impacto en el cine, que a partir de entonces estaría dominado por Estados Unidos. Pero hasta el momento, los cineastas siguieron creando. Habían descubierto el «plano», una unidad de acción filmada en tiempo real que podía alargarse cuanto se quisiera. Hoy en día ya no nos sorprendemos de tal prodigio, de tan familiarizados como estamos con él.

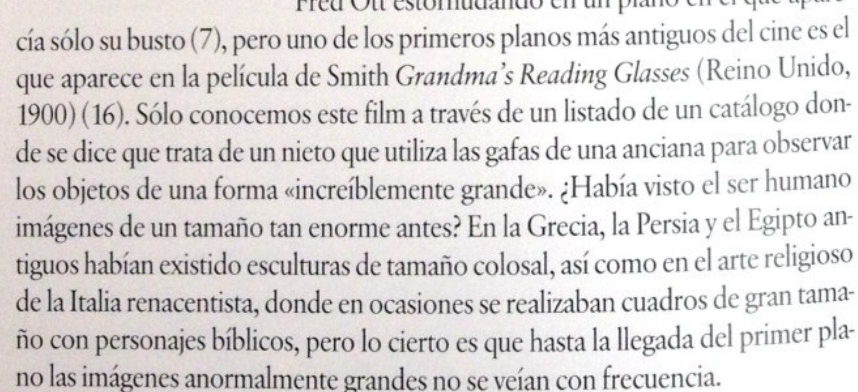
Y entonces fue cuando se introdujo otro elemento aún más extraño: el corte. Lo que aparecía en la imagen de repente desaparecía y era reemplazado por algo diferente. Méliès llevó a cabo esta maravilla de la magia y, hacia 1898, empezaron a realizarse los primeros filmes compuestos de varias tomas, o lo que es lo mismo, apareció el «montaje». El lenguaje, la coreografía, la gracia o la poesía de cada corte –lo que debía o no debía cambiar visualmente, dotando de significado la transición– tenía un breve camino por recorrer. Poco después del cambio de siglo, Edwin S. Porter intentó extraer todas las posibilidades del montaje, introduciendo una serie de normas acerca del mismo.

No obstante, se continuaron dando pasos vacilantes y realizando descubrimientos por otros derroteros. En Inglaterra, en 1899, R. W. Paul creó lo que se consideraría la herramienta más sensual de todas con las que cuenta el director de cine, el *traveling*. Se trataba de una plataforma con ruedas sobre la que se fijaba la cámara, con lo que ésta podía moverse. En 1913, en Italia se realizó *Cabiria*

con *travelings* de tal gracia y frecuencia, que muy pronto se empezó a utilizar la expresión «movimientos Cabiria» para describir este tipo de secuencias rodadas en Estados Unidos. El legendario director estadounidense David Wark Griffith las empleó en uno de los filmes más complejos de la etapa muda, *Intolerance/Intolerancia* (Estados Unidos, 1916). En 1924, el magistral director alemán F. W. Murnau utilizó un *traveling* para representar la trayectoria del sonido de una trompeta hacia el oído del oyente. Y más tarde, en pleno auge del sonoro, cineastas como Max Ophüls, Stanley Donen, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Kenji Mizoguchi, Guru Dutt, Andrei Tarkovsky, Miklós Jancsó, Bernardo Bertolucci, Chantal Akerman, Béla Tarr y Fred Kelemen utilizarían el *traveling* para expresar sus ideas políticas, espirituales y filosóficas, presentes en la historia que deseaban contar. Esta concepción sensual del cine se estudiará con mayor profundidad más adelante, pero lo cierto es que todos estos directores, en su conjunto, crearon lo que los historiadores del arte occidentales llamaron enfoque «barroco» del plano fílmico: una forma de creación elaborada y con un fin en sí misma.

El cambio de siglo trajo consigo otras innovaciones. La película de Smith *Let Me Dream Again* (Reino Unido, 1900) empleaba lo que quizá sea el primer ejemplo de «profundidad de campo», que consiste en que el cámara da vueltas al tambor de la lente para hacer que la imagen enfocada sea más o menos nítida. En el film, Smith rodó un plano en el que un hombre besaba a una bella mujer desenfocada, seguida de otro plano igualmente poco nítido, para después enfocar la imagen y mostrar al mismo hombre besando a su nada atractiva esposa. Una broma fácil que, sin embargo, permitió que esta técnica se utilizara a partir de entonces para indicar que un personaje estaba soñando o para intensificar la impresión de deseo. Ese mismo año, Smith introdujo otra innovación cinematográfica. En 1894, W. K. L. Dickson había filmado a Fred Ott estornudando en un plano en el que aparecía sólo su busto (7), pero uno de los primeros planos más antiguos del cine es el que aparece en la película de Smith *Grandma's Reading Glasses* (Reino Unido, 1900) (16). Sólo conocemos este film a través de un listado de un catálogo donde se dice que trata de un nieto que utiliza las gafas de una anciana para observar los objetos de una forma «increíblemente grande». ¿Había visto el ser humano imágenes de un tamaño tan enorme antes? En la Grecia, la Persia y el Egipto antiguos habían existido esculturas de tamaño colosal, así como en el arte religioso de la Italia renacentista, donde en ocasiones se realizaban cuadros de gran tamaño con personajes bíblicos, pero lo cierto es que hasta la llegada del primer plano las imágenes anormalmente grandes no se veían con frecuencia.





16
Superior: los primeros planos más antiguos del cine tendían a pertenecer a personajes cinematográficos que miraban a través de agujeros de puertas o de unos anteojos, como en este film de G. A. Smith *Grandma's Reading Glasses* (Reino Unido, 1900).

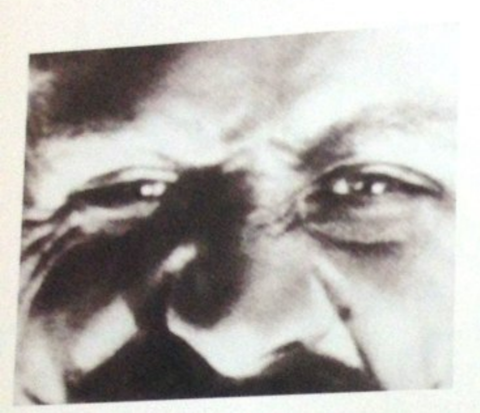
Grandma's Reading Glasses, sin embargo, no es un verdadero ejemplo de primer plano. Como todas las imágenes tomadas a través de cerraduras o telescopios en las primeras películas, el empleo de unas gafas para vista cansada para explicar la enormidad del tamaño de un objeto era sólo una tentativa, un primer paso en el agrandamiento selectivo de las imágenes en el cine. La primera imagen en primer plano en la que no aparecía una persona sino un objeto, cuya única función fuera la de mostrar al público un elemento de la historia con mayor detalle, se la debemos, una vez más, a Smith. En 1901 realizó *The Little Doctor* (Reino Unido), hoy perdida pero de la que se realizó una segunda versión dos años después con el nombre de *The Sick Kitten* (Reino Unido, 1903). En ella, lo primero que el espectador ve es una habitación, dos niños y un gato (17), la escena principal. Smith la corta para enlazarla con un primer plano del gatito, al que se le está administrando un jarabe. Nadie está mirando a través de un telescopio, simplemente Smith decidió que la escena resultaría más clara y gustaría más al público si éste podía observar la acción más de cerca y con mayor detalle. Los cineastas de la época creían que un montaje de aquellas características, con el que se introdujera de repente una imagen en primer plano, no gustaría a un público acostumbrado a ver, en el teatro, las escenas a una distancia constante. Pero Smith demostró que no era así. El cine no era teatro, los vínculos exixtentes entre ambos se habían roto para dar paso al énfasis y la intimidad de la pantalla cinematográfica. A partir de ese momento, muchas de las imágenes más memorables que ofreció el cine internacional fueron primeros planos: los hombres que toman parte en el drama del *Acorazado Potemkin* (Unión Soviética, 1925) (18), Maria Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (Francia, 1927), Elizabeth Taylor y Montgomery Clift en *Un lugar en el sol* (Estados Unidos, 1951), Nargis en *Madre India* (India, 1957), Liv Ullmann y Bibi Andersson en *Persona* (Suecia, 1966) o los vaqueros de *Hasta que llegó su hora* (Italia, 1969) (19). Todos los filmes mencionados contienen primeros planos de los rostros de los actores, que se convirtieron, de este modo, en gigantes de la gran pantalla. Y sería de este tipo de imágenes de donde surgirían las estrellas de cine y ese componente psicológico, mitómano, tan propio del séptimo arte.

Muy pronto, las películas empezaron a mostrarse en las principales ferias internacionales, aunque ninguna fue tan extravagante como la Exposición Universal de París de 1900, que se convirtió en la fiesta de puesta de largo del cine. Fue allí donde, en una enorme pantalla de 25 x 15 metros y ante una multitud, los hermanos Lumière presentaron sus filmes en color, que sin embargo no alcanza-



17
Superior: hubo qu
algún tiempo para
cineastas empeza
utilizar los primer
para mostrar algú
momento especi
dramático con m
detalle, como en
Kitten (1903), u
versión de *The L*
Doctor, de G. A.
el plano general
la expresión fac
no puede percib

rían la popularidad hasta más de cincuenta años después, así como los filmes de gran formato, de 75 mm, mayores que las utilizadas para las grandes historias bíblicas rodadas en Estados Unidos en los años cincuenta. También presentaron películas sonoras, con los diálogos grabados, y un «Cinéorama» en el que el público se sentaba en lo alto de un proyector circular y veía la película en una pantalla de 360° y 100 metros, que comprendía diez imágenes dispuestas una junto a la otra. Sus herederas son las actuales pantallas IMAX. Sin embargo, el Cinéorama solamente pudo verse en dos ocasiones; los diez proyectores producían demasiado calor, y el público que estaba sentado sobre ellos se achicharraba.



18
Superior: algunos directores soviéticos emplearon el primer plano de formas muy polémicas, como en *El acorazado Potemkin*, dirigido por Sergei Eisenstein (Unión Soviética, 1925).

Las secuencias, los cortes, los primeros planos y los movimientos de cámara fueron los avances técnicos con los que contaron los primeros directores de cine. Estornudos, trenes, viajes a la luna, bebés que nacen en una col, combates de boxeo, niños y gatos que expresan sus sentimientos, fantasía, espectáculo y contenidos moralizantes. El cine todavía estaba hecho tan sólo de momentos, de retazos de una existencia real o imaginaria. Una de las cosas más sorprendentes acerca de esos primeros filmes es el componente que tenían de «Eh, tú, el del público», cuando los personajes se dirigían directamente hacia la cámara, en ocasiones saliendo incluso a recibir los aplausos de los espectadores. Los directores no habían comprendido aún que el público era capaz de olvidarse de que estaba viendo una película una vez que se habían introducido dentro de la acción. Esto dejó de ser así cuando los filmes empezaron a contar historias, y sólo más tarde, con las comedias estadounidenses de Laurel y Hardy, se rompieron las reglas narrativas de nuevo cuando Oliver Hardy miró directamente hacia la cámara, con una mirada de desprecio hacia su desgraciado camarada Stan Laurel (*véanse* págs. 147-148).

A pesar de que fueron rodadas en zonas industriales de Occidente, como Nueva Jersey, Leeds o Lyon, las primeras películas no formaban parte de una industria cinematográfica. El medio había nacido como una forma de arte no narrativa y no industrial más cercana a la acción y la novedad, como pueda ser el circo, por ejemplo. En 1903, el cine empezó a abandonar la senda iniciada con los «paseos fantasma» y los planos dirigidos directamente al público. Aparecieron en escena hombres como D. W. Griffith y Yevgeni Bauer, y nacieron las primeras estrellas cinematográficas. Los cineastas italianos y rusos hicieron suyas las ideas aportadas por estadounidenses, ingleses y franceses y empezaron a rodarse historias de mayor complejidad. En los capítulos segundo (1903-1918) y tercero (1918-1928) respectivamente se describe con detalle cómo el cine se convirtió en industria y en historia, aunque las películas comentadas en el presente capítulo, quizá el más importante de todos cuantos integran este libro, son tan conmovedoras como simples e intrascendentes, como de hecho lo han seguido siendo, de forma esporádica, desde entonces.

1. La preocupación de Edison con el Kinetoscope le llevó a subestimar el atractivo que suponía para el público ver las imágenes proyectadas de forma colectiva y, como resultado de ello, quedó eliminado en la carrera que condujo al perfeccionamiento del cinematógrafo. La llegada del Digital Video Disk (DVD) en 1997 hizo que algunos, admirados por su increíble calidad de sonido y de reproducción de imagen, lo anunciaran como el momento de la historia del cine en el que el público finalmente abandonaría las salas y regresaría a la experiencia de carácter más privado que proponía el Kinemascope. Pero ya se ha visto que no ha sido así.
2. Citado en *Kino* por Jay Leyda.
3. *Íbid.*
Algunos inventores alemanes, belgas y austríacos contribuyeron a la evolución del cine primitivo, en especial Max y Emil Sklandonowsky, que difundieron el trabajo de los hermanos Lumière vendiendo entradas para las primeras proyecciones en Berlín el 1 de noviembre de 1895. Como los títulos de las películas que se proyectaron no eran conocidos, y además las condiciones de la proyección hacían que ésta no pudiera considerarse como cine, unido al hecho de que los Sklandonowsky no siguieron dedicándose al desarrollo del cine como los Lumière, muy pocos siguieron sus pasos como unos de los iniciadores de la historia del cine. Ambas parejas de hermanos, como otros inventores, pusieron en práctica nuevas fórmulas de entretenimiento, como la linterna mágica, las proyecciones telescópicas en cámaras oscuras e instrumentos giratorios de sobremesa como el zoótropo. El trabajo de Laurent Mannoni y David Robinson, entre otros, da idea de esta «prehistoria» del cine, un tema que va más allá de la intención de este libro.
4. En la revista de la feria de Nizhni-Novgorod, en su periódico local, en 1896.
5. *Film Style and Technology: History and Analysis*, de Barry Salt, es una obra imprescindible para conocer la historia de los estilos cinematográficos. Aunque no siempre estoy de acuerdo con las generalizaciones de Salt, ninguna otra obra ofrece tal profusión de detalles.
6. También se menciona a una tercera figura del cine francés de estos primeros años, Ferdinand Zecca (1864-1947), quien trabajó como director entre 1901 y 1914, y fue jefe de producción de Pathé entre 1905 y 1910. Destaca por su temprana utilización del *flashback*, así como por su interés por los temas sociales, con títulos como *Histoire d'un crime* (1910) y *Les victimes de l'alcoolisme* (1902). También fue uno de los introductores de las secuencias de persecuciones en el cine, aunque su fantasía y sus trucos visuales no tenían la originalidad de los de Méliès.
7. *Véase* Anthony Slide, ed., *The Memoirs of Alice Guy-Blaché*, Scarecrow Press, 1986.
8. Las fotografías de John Kobal y las notas de Kevin Brownlow se encuentran en *Hollywood: the Pioneers*, Book Club Associates, Londres, 1979, donde aparecen éste y otros muchos fotógrafos del momento.
9. *Op. cit.* en Terry Ramsaye, *A Million and One Nights*, Simon and Schuster, Nueva York, 1926.



19
Superior: los primeros planos han demostrado ser uno de los recursos más impactantes al alcance de los directore aunque pocos lo han sabido utilizar con tanto dramatismo como Serg Leone en *Hasta que lle su hora* (Italia, 1969).



LA IMPORTANCIA DE LA HISTORIA (1903—1918)

La transformación de la técnica en narración

2

20
Superior: sexualidad y erotismo se unen en la imagen cinematográfica de Theda Bara.

El primer vuelo de un aeroplano tuvo lugar en 1903. Dos años más tarde, Albert Einstein publicó *La teoría de la relatividad*, en la que afirmaba que la velocidad de la luz, la sustancia de la que estaba hecho el cine, era la única constante universal. En el Reino Unido, las sufragistas se manifestaron para conseguir el voto de la mujer, mientras que, en su pintura de 1907 *Las señoritas de Aviñón*, Picasso ponía rostros de máscara africana a dos de las cinco muchachas que aparecían desnudas en el lienzo, causando un gran escándalo en la sociedad. En 1908, salió al mercado el modelo Ford T en Estados Unidos, y hacia 1910, una nueva música conocida como jazz surgió en Nueva Orleans. Dos años más tarde, un descomunal transatlántico, *el Titanic*, se hundía en las heladas costas de Terranova en su primer viaje. En 1914, un cañonazo en Sarajevo inició una guerra en Europa que causaría millones de muertos, y en 1917, dos revoluciones en Rusia derrocaron al zar y establecieron el primer estado revolucionario dirigido por el proletariado.



21
Inferior: los visitantes de l
Exposición Universal de San Luis pudieron ver la proyección de una secuencia en movimiento de un tren real mientras estaban sentados en uno parado.

En una época tan convulsa en lo que a la política, la ciencia y el arte se refiere, cuesta creer que el cine de esta etapa pueda ser digno de atención. Sin embargo, fue un momento trascendental en el que el cine occidental pasó de ser un espectáculo impactante y novedoso a convertirse en una experiencia psicológica y absorbente. Habría que esperar nada menos que hasta los años setenta para que la principal corriente cinematográfica volviera de nuevo su mirada hacia el predominio de la técnica.









En 1903, en las tranquilas colinas de Hollywood no se filmó ni una sola película. La luz todavía no se había utilizado de una forma expresiva en el cine y no existían todavía estrellas cinematográficas. El montaje, los primeros planos y los *travelings*, es decir, todas aquellas técnicas que se habían descubierto en los primeros años del séptimo arte, aún no se habían empezado a emplear y a explotar a conciencia de forma sistemática, y los primeros grandes directores del medio estaban aún por llegar. Hacia 1918, el cine creó a sus primeros artistas: Yakov Protazanov y Yevgeny Bauer en Rusia, Victor Sjöström y Mauritz Stiller en Suecia y David Wark Griffith y Charles Chaplin en Estados Unidos. El presente capítulo analiza las carreras de todos ellos, además de centrarse en el nacimiento de Hollywood, el *star system* y los largometrajes, así como en el modo en que las películas occidentales descubrieron el poder de las historias. Japón desarrolló la principal industria cinematográfica en Oriente, aunque por desgracia más adelante no siguió este camino, lo que tuvo unas desastrosas consecuencias para el séptimo arte.

El público se cansó de las rápidas e impactantes escenas que les ofrecían las primeras películas y tuvieron que crearse nuevos métodos para atraerlo. En 1903, en la Exposición de Saint Louis se presentó Hales Tours, en la que se incluía una serie de secuencias con «paseos fantasma» que se proyectaban en el interior de un vagón de tren, manipulado para que simulara el movimiento de un tren real. Los directores se mostraron interesados en ver cuáles de estos trucajes funcionaban y cuáles no, como la técnica según la cual el actor miraba hacia la cámara y a la imagen se le unía otro plano con una localización distinta, que era en la que se suponía que estaba pensando el personaje. El público no entendió todo esto, por lo que la técnica no duró mucho. Pronto se descubrió que las secuencias de caza y persecuciones producían un gran magnetismo sobre el público, ya que se trataba de pura acción. Y los cineastas aprendieron a decir cinematográficamente: «Érase una vez» y «entonces ocurrió que...» o «mientras tanto...». ¿Pero de qué modo se desarrollaron las técnicas de suspense y anticipación?

22
Superior: *The Live of an American Fireman*. Estas cuatro imágenes muestran las diferentes versiones montadas entre 1903 y 1905. Derecha: versión original, 1903. Director: Edwin S. Porter (Estados Unidos).

El primer paso para responder esta pregunta se realizó en 1903, con el trabajo del incansable y emprendedor empresario de Pensilvania Edwin Stanton Porter. Nacido en 1869, a los veinte años trabajó en una compañía de publicidad donde ayudó a realizar uno de los primeros pases públicos de una película en el Koster and Bial's Music Hall de Nueva York, el 23 de abril de 1896. Muy pronto empezó a dirigir películas él mismo, entre ellas *The Great Train Robbery/Asalto y robo de un tren* (Estados Unidos, 1903). De su *The Life of an American Fireman*, también realizada en ese mismo año, no se ha hablado tanto como de *Asalto y robo de un tren*, pero lo que se puede extraer de ella es más revelador.









Su secuencia más famosa (22) es la llegada de un bombero a una casa en llamas. La imagen da paso a otra de una habitación de la casa donde el bombero rescata a la madre, y después vuelve a aparecer la imagen del exterior de la casa con la madre en la calle. La cámara entonces vuelve al interior para mostrar el rescate del hijo llevado a cabo por el bombero, y de nuevo al exterior donde se encuentra sano y salvo. Durante años, los historiadores del cine afirmaron que se trataba del primer ejemplo de montaje de continuidad. La imagen va del exterior al interior, y luego del interior al exterior, y de este modo el público puede seguir la historia, a pesar de que el escenario de la calle desaparece de repente de la pantalla y es reemplazado por otro espacio, esta vez la habitación de la casa. Esto no hubiera sido posible en un teatro, y, hasta la técnica aparentemente inaugurada por Porter en 1903, los directores pensaban que este tipo de saltos espaciales provocarían confusión en el público.

La realidad sobre la innovación de Porter en el montaje de esta película es complicada, e ilustra muy bien la evolución de las técnicas para explicar historias a través del cine.[1] En los archivos se ha conservado otra copia del film que muestra toda la acción que tiene lugar en la calle en un plano, y a continuación la escena del interior también en una sola secuencia. Los historiadores del cine sostenían que esta versión era una especie de «prueba» realizada por Porter antes de poner a punto la versión definitiva. Recientemente se ha podido comprobar que

esta versión estaba más cerca de la original. Sólo en los últimos años, Porter u otra persona decidió «mejorar» la primera versión, más teatral, con el montaje. La versión montada posee una línea temporal continua pero el espacio aparece fragmentado. No nos parece extraño porque entendemos que estamos viendo lo que el bombero hizo después. La versión más teatral no posee el espacio fragmentado, pero repite las acciones como si el tiempo volviese hacia atrás. El cine había incorporado la técnica que permitía seguir el curso de los acontecimientos de un espacio a otro, lo que hizo posible las escenas de persecuciones, liberó el lenguaje cinematográfico y puso mayor énfasis en el movimiento. Casi todas las escenas que se van a analizar en este libro utilizan, en cierto modo, esta estrategia tan elemental para contar historias. La continuidad permitía decir: «Y entonces pasó esto». En los diez años que siguieron a *The Life of an American Fireman*, Porter experimentó con el sonido, las pantallas de gran formato, el color y el cine en tres dimensiones, antes de que todo ello lograse la popularidad. Sin embargo, durante la caída de la bolsa del año 1929 quedó en bancarrota y murió, olvidado por todos, en 1948.



23
Superior: los actores dando la espalda a la cámara marcaron el inicio del fin del cine teatral. *El asesinato del duque de Guisa*, de Charles le Bargy (Francia, 1908).

American Fireman marcó una época y constituye un magnífico ejemplo de «esquema más variación». El cine teatral había dado paso al cine de acción y los escenarios de carácter pictórico llagaban a su fin. Y la carrera de D. W. Griffith se desarrolló gracias a esta diferencia. El montaje de continuidad permitió realizar filmes más largos. El primer largometraje de la historia fue *The True Story of the Kelly Gang*, realizado en Australia por John Tait en 1906. En 1907, las innovaciones empezaron a introducirse con mayor rapidez. *The Horse that Bolted*, de Charles Pathé, siguió la estela del film de Porter. En este caso, un caballo inquieto en el exterior de una casa empieza a destruir todo a su alrededor, mientras en el interior de la vivienda el jinete se entretiene sin darse cuenta de lo que ocurre fuera. Pathé corta el plano entre el exterior y el interior tal como lo había hecho Porter, de manera que la acción del caballo y de su jinete se veían como dos acontecimientos separados que tenían lugar al mismo tiempo. Pero a diferencia del montaje de continuidad, aquí lo que se hizo fue un montaje en paralelo, el origen del «mientras tanto» en el cine, la forma como los cineastas crean tensión o hacen avanzar dos líneas argumentativas al mismo tiempo. La técnica fue utilizada por Alfred Hitchcock en *Strangers on a Train/Extraños en un tren* (Estados Unidos, 1951), quien intercaló un plano con uno de los personajes jugando al tenis, con otro en el que se trata de incriminarle colocando varias pruebas contra él en el lugar del crimen. El film *The Silence of the Lambs/El silencio de los corderos* (Estados Unidos, 1990) jugaba con las posibilidades del montaje en paralelo sugiriendo la congruencia de un argumento que está reñido con la narrativa.

En 1908 se añadieron aún más innovaciones al conjunto de trucos y efectos cinematográficos. Empezaron a utilizarse sombras en la iluminación de las películas para proporcionar una mayor profundidad a la fotografía. En el film estadounidense *A Yiddisher Boy* (Estados Unidos, 1908), un hombre envuelto en una pelea callejera recuerda unos hechos acontecidos veinticinco años atrás. El plano en que aparecen estos hechos es el primer *flashback* de la historia del cine. En ese mismo año, André Calmettes y Charles le Bargy dirigieron *L'assassinat du duc de Guise/El asesinato del duque de Guisa* (23) para la compañía francesa Film d'Art. Aunque no era la primera empresa que trataba de adaptar novelas y obras teatrales para la gran pantalla, su cine intelectual dirigido a un público amante del teatro estaba mejor producido y gozaba de mayor éxito que la mayoría. Las llamadas películas de «herencias» realizadas por Merchant Ivory en Reino Unido durante los años ochenta y noventa descienden de *El asesinato del duque de Guisa*, y a menudo proceden de obras literarias y cuidan mucho aspectos como la dicción de los actores, el diseño o los matices verbales.

Las implicaciones sociales de películas como éstas o del film de una hora de duración *Les amours* (Henri Desfontaines y Louis Mercanton, Francia, 1919), en el que actuaba la estrella teatral Sarah Bernhardt y que fue distribuido en Estados Unidos por Adolph Zukor, fueron considerables. El cine había abierto sus puertas a nuevos y exigentes espectadores que pedían salas cinematográficas más cómodas y mejor acondicionadas que los *nickelodeons*, los chiringuitos que se instalaban delante de los comercios o las salas de *music hall*, que hasta ese momento habían sido los lugares donde se proyectaban las películas. También exigían temas y escenarios de mayor envergadura, por lo que el mundo del cine se volcó en conseguirlos. Una generación más tarde, se construían palacios y atmósferas; lugares donde la gente corriente pudiera sentirse como reyes por una noche y donde el cine se convirtiese en un espectáculo para la vista y no sólo en un conjunto de sensaciones.

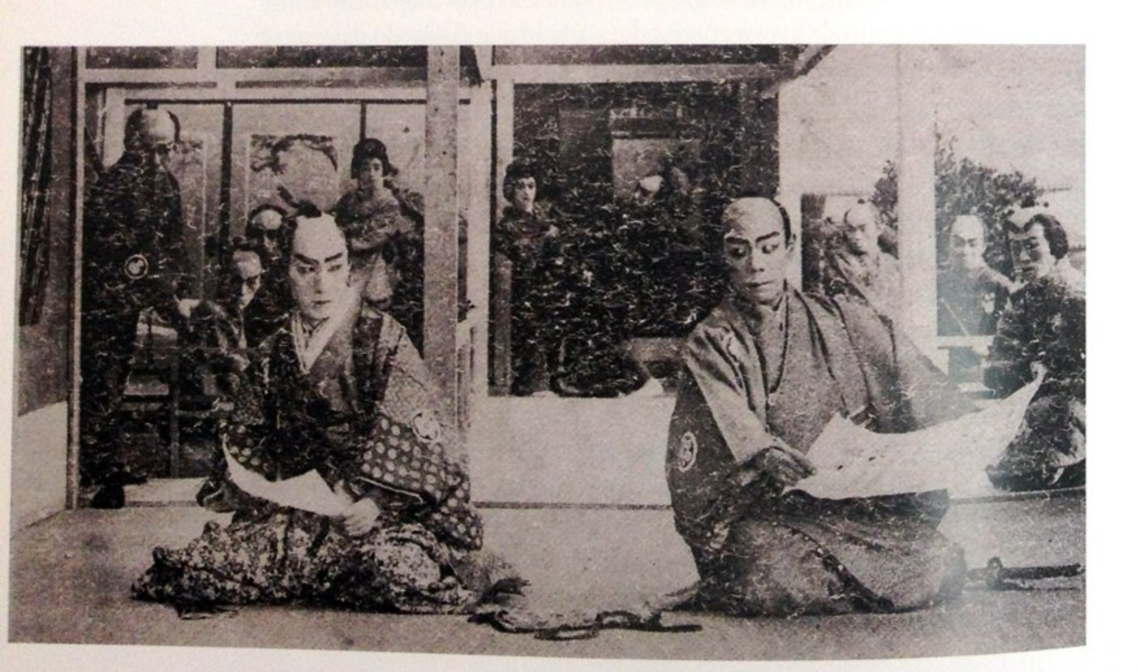
El asesinato del duque de Guisa hoy nos puede parecer una película bastante estática, pero en la época, su fotografía y puesta en escena abrió nuevos horizontes al mundo del cine, tal como observamos en la imagen de la izquierda. La cámara se encuentra a la altura de la cintura, en un momento en que la norma en el cine de Estados Unidos y la mayor parte de Europa era que se situase a la altura de los hombros. Nótese cómo algunos de los actores de la imagen están dando la espalda a la cámara, algo muy novedoso, pues en la mayor parte de las películas hasta la fecha la acción se colocaba frente al espectador. Las implicaciones de este cambio fueron enormes. Si el público quería ver los rostros de los actores que estaban de espaldas, la cámara tenía que situarse en el centro de la escena y volverse hacia el público y los actores. Y aunque esta técnica, el «plano desde ángulos contrarios», tardaría aún cuatro años en empezar a emplearse, lo cierto es

que este simple fotograma extraído de un pretencioso y teatral film parece ilustrar a la perfección cómo se produjo el cambio.

Digo «parece» porque en Japón tuvo lugar un proceso diferente. Los primeros filmes que se proyectaron fueron los cortometrajes realizados por los Lumière en 1897. La producción de películas autóctonas tuvo lugar muy pronto, siguiendo los modelos occidentales, y hacia 1908 ya existían cuatro productoras de cine. Shochiku, que se estableció más tarde, ha sobrevivido hasta el día de hoy y es la productora más famosa de Japón. Antes de dedicarse a la producción de películas producía obras teatrales, algo poco frecuente en Occidente.

Por esta razón es tan importante lo que debe al teatro el cine japonés. La mayoría de los filmes de este país realizados en el período que cubre el presente capítulo eran versiones filmadas de los dos principales estilos de teatro popular japonés: el *kabuki* y el *shimpa*. La cámara filmaba la totalidad de la escena frontalmente, los actores llevaban vestimentas y maquillajes tradicionales y los papeles femeninos los hacían también hombres. Por otra parte, los intérpretes no mantenían contacto real durante las escenas de lucha y todo el movimiento se congelaba de vez en cuando para poner el énfasis en un determinado momento de la acción. Cuando los personajes morían, daban un salto mortal hacia atrás. Y lo que es aún más significativo: solía haber un *benshi* colocado detrás de un atril ante los espectadores que explicaba los acontecimientos, comentaba las acciones de los personajes y en ocasiones realizaba efectos de sonido. Hacia 1908, estos *benshi* empezaron a influir incluso en la producción de las películas, por

24
Inferior: el encuadre y el estilo de actuación teatral en *A Tale of Loyal Retainers*, del director Makio Shozo (Japón, hacia 1910).



ejemplo pidiendo escenas más largas para poder disponer de más tiempo para hablar y describir lo que ocurría en escena. Algunos de estos *benshi* se hicieron muy famosos y cada lugar del país tenía sus favoritos. Llegaron a ser decisivos en la distribución del cine japonés hasta finales de los años treinta, y su presencia significó que durante esos primeros años los personajes de las películas nunca aparecieran hablando, pues ésta era precisamente la función del *benshi*. El crítico Noël Burch afirmó que las líneas argumentales de estos filmes en ocasiones se desarrollaban «al margen» de las imágenes, lo que daba fe de lo distintas que eran la cultura oriental y occidental en este aspecto.[2] Esta separación entre palabras e imágenes se refleja ya en los primeros manuscritos japoneses, en los que se intercalaban unas sofisticadas imágenes con una serie de relatos escritos en los que se explicaba la historia, pero sin que ambos se integraran en ningún momento.

Eso mismo ocurría en la pantalla. Mientras Porter, los autores de *El asesinato del duque de Guisa* y otros directores occidentales empezaban a relatar las historias «desde dentro», en Japón era distinto. El fotograma de la izquierda (24) corresponde a una película, pero visualmente es muy parecido a las imágenes teatrales de las que se ha hablado. No obstante, el hecho de que la mayor parte de las películas japonesas hasta finales de los años treinta no puedan entenderse sin la presencia de un narrador externo no significa que estuvieran realizadas de forma poco cuidada. Lo que ocurre es que provenían de una tradición visual en la que el espacio desempeñaba un papel diferente. El teatro *kabuki* contemporáneo tendía a tener telones de fondo lisos, rollos de papel y pantallas exquisitamente pintadas, así como grabados, los cuales ejercieron una gran influencia en los pintores occidentales, que, de manera similar, ponían un mayor énfasis en las sombras y la superficie del papel que en crear ilusión de perspectiva. De modo que, mientras que *El asesinato del duque de Guisa* a los occidentales les pareció demasiado teatral, la visión de los japoneses era muy distinta. Y a pesar de que el público y los cineastas de Japón veían los filmes occidentales y disfrutaban con ellos, no sentían la necesidad de situar al espectador visualmente en el centro de la historia, tal como hicieron los directores occidentales entre 1908 y 1918. Habría que esperar a la derrota japonesa en la segunda guerra mundial para que el estilo narrativo occidental se convirtiera en el más utilizado por el cine japonés.

EL DESARROLLO DE LA INDUSTRIA EN ESTADOS UNIDOS

Al mismo tiempo que en el cine estadounidense se empezó a introducir mayor profundidad y nuevas formas de contar las historias, se inició la lucha por los derechos de autor. La llamada «guerra de las patentes» (1897-1908) comenzó cuando Edison se dio cuenta de la importancia de conseguir los derechos sobre el

nuevo medio cinematográfico. Puesto que no logró inventar la película en sí (quien lo hizo fue Eastman), patentó los agujeros que había practicado en la misma para fijar el rollo en la cámara. A partir de ese momento, todo aquel que quisiera emplear aquellos agujeros, que, prácticamente, era todo el mundo, tenía que pagar a Edison.

Otras productoras cinematográficas –todas las que se encontraban en la Costa Este de Estados Unidos– se pusieron muy furiosas y muchas de ellas se negaron a pagar esos derechos, lo que obligó a Edison a unir sus fuerzas con un antiguo enemigo, la American Mutoscope and Bioscope Company, con el fin de lograr que sus exigencias como propietario de los derechos se tomaran en cuenta. Como resultado de ello se creó la agresiva Motion Picture Patents Company (MPPC), un grupo anglosajón cuya intención era mantener a los productores judíos como Carl Laemmle fuera del negocio del cine. La aparición de la MPPC (más conocida como The Trust) puso fin a la guerra de patentes, pero no a las disputas entre los intereses de las diferentes compañías. En 1910, Laemmle desafió a la MPPC y la llevó a los tribunales de justicia, lo que dio comienzo a una segunda tanda de batallas legales que se conoce como Trust War («guerra del monopolio»). Entonces comenzó una verdadera batalla campal, y finalmente se estableció una ley contra la reclamación de la MPPC por la patente de los agujeros de las películas. La guerra del monopolio concluyó en 1918, despues de seis años de contienda, cuando los tribunales declararon la MPPC como un monopolio ilegal. Pero antes de esto, los ataques de esta compañía tuvieron importantes consecuencias. Las productoras independientes se alejaron lo más posible de la Costa Este con el fin de escapar a la persecución de la compañía por utilizar fijaciones para los rollos de película en sus cámaras. El destino escogido fue una tranquila ciudad del sur de California llamada Los Ángeles, cuyos bajos impuestos y animados teatros la hacían más atractiva que otras ciudades . El actual Hollywood tiene su origen en aquellos primeros productores, como Laemmle, que fundó los Universal Studios en 1915 y, veinte años después, los vendió por cinco millones de dólares.

La MPPC se presentó a sí misma como marca con el eslogan «Ven y verás una película MPPC». La MPDSC se dio cuenta de que tenían que buscar algo que los distinguiese, así que modificaron el modelo y en lugar de presentarse a sí mismos como marca, decidieron que su imagen fuera la de los actores que trabajaban en sus películas. Previamente, los actores apenas eran conocidos y el público no recibía ninguna información sobre ellos, pero en 1910, en lo más encarnizado de la lucha contra la MPPC, Laemmle anunció en la prensa que la Independent Motion Picture Girl («chica del cine independiente») de Estados Unidos, la actriz que había aparecido en muchas de sus películas, había muerto. Sin embargo, cuando la muchacha en cuestión apareció de nuevo milagrosamente para desmentirlo, Laemmle relató a los periodistas que la muchedumbre se había puesto tan histérica que le habían quitado la ropa. Esto también era falso, pero el escándalo que siguió hizo que su nombre, Florence Lawrence, quedase grabado en la mente del público, con lo que Florence se convirtió en una gran estrella con un sueldo de ochenta mil dólares de 1912. Dos años después, sufrió heridas de gravedad y su carrera se eclipsó rápidamente, hasta el punto de que, en los años treinta, trabajaba como simple extra en escenas multitudinarias. En 1938, cuando contaba cincuenta y dos años de edad, se quitó la vida envenenándose.



25
Izquierda: dos de las más famosas estrellas del cine, Mary Pickford y Douglas Fairbanks (en el coche) rodeados de admiradores en París, en 1920.

Había nacido el *star system*, con toda su parafernalia de deslumbrante extravagancia, y mientras nos encogemos para librarnos de sus excesos, el cinismo de los primeros hombres fabricantes de estrellas sigue dejándonos sin aliento. Theodosia Goodman era una actriz muy trabajadora que hacía teatro de repertorio durante las giras de verano, pero Hollywood la rebautizó como Theda Bara (*véase* págs. 34, 20), un anagrama de las palabras Arab death («muerte árabe»). Aunque había iniciado sus días en Cincinnati, el público creía que «había nacido a la sombra de la Esfinge». Llevaba un maquillaje de color índigo y concedía entrevistas durante las cuales acariciaba a una serpiente. La máquina publicitaria puesta en marcha, junto con tales clichés raciales, sexuales y clasistas, fue fundamental para seguir avivando la exótica y erótica imaginación de Hollywood, y la obsesión del público con los actores de cine llegó a límites insospechados. Al mismo tiempo en que se producía el fenómeno Lawrence en Estados Unidos, en Francia surgía Mistinguett, aunque quizá fuera la actriz danesa Asta Nielsen la que consiguió una mayor fama internacional. Nielsen era tan popular en Rusia y Alemania como en Dinamarca. Y cuando la estrella de cine Mary Pickford y su

marido Douglas Fairbanks visitaron Moscú, trescientas mil personas acudieron a recibirla. Pickford se convirtió en la mujer mejor pagada del mundo, con unos ingresos de trescientos cincuenta mil dólares anuales. Y un británico afincado en Hollywood, Charles Chaplin, pronto se convertiría en el hombre mejor pagado del cine, al embolsarse quinientos veinte mil dólares más los pluses en 1916.

Todos y cada uno de los elementos que formaban parte de la industria cinematográfica estaban influenciados por el *star system*. Al ver que el público se encaprichaba con estrellas como Lawrence, Nielsen y Mistinguett, los cineastas tuvieron que empezar a tener en cuenta cómo pensaban y sentían aquellos ídolos de masas, lo que significaba hacer que sus rostros pudieran contemplarse con claridad. A pesar del empleo del primer plano en filmes como *Grandma's Reading Glasses* (Reino Unido, 1900), su uso no pasó de ser anecdótico durante años. En 1908, seguía estando vigente la norma según la cual el cuerpo humano aparecía en pantalla de cuerpo entero (*véase* fotograma de *El asesinato del duque de Guisa*, pág 38), pero en 1909, tal como ha puesto de relevancia Barry Salt, los filmes estadounidenses comenzaron a incluir los llamados planos americanos, en los que los actores aparecían de rodillas para arriba (26).

26
Inferior: este fotograma perteneciente a *Daises* ilustra el modo en que los directores de cine estadounidenses empezaron a fotografiar a los actores de rodillas para arriba y, gradualmente, fueron acercando cada vez más la cámara (1910).



Pero el público no estaba tan sólo interesado en los rostros de los actores, sino también en sus pensamientos. Y como el cine todavía era mudo, su voz no podía oírse, pero los directores y guionistas se dieron cuenta de que el público tan sólo se metería realmente en la trama de las películas si lograba comprender lo que los actores estaban sintiendo y podía identificarse con aquellos sentimientos. La acción de las películas mudas las solían originar factores externos como las fuerzas de la naturaleza o un accidente, por ejemplo, el incendio del film de Porter. Los actores atrapados en el edificio eran personas anónimas y en 1903 el público no sabía nada acerca de ellas. Ahora demos un salto hacia delante de, aproximadamnete, unos ocho o diez años. ¿Qué habría sucedido si hubiera sido Florence Lawrence la que se hubiera quedado atrapada en aquella casa, la Florence Lawrence que el público conocía por los periódicos y las revistas? Los espectadores hubieran querido saber lo que estaba sintiendo, si estaba asustada o a salvo. Para expresar este tipo de sentimientos, los directores tuvieron que acercar la cámara a los personajes y aprender a utilizar planos y montajes que sirvieran para revelar sus sentimientos. El *star system* logró que la psicología se convirtiese en la fuerza conductora del cine, en especial del estadounidense.

Al distanciarse de los trucajes baratos y las técnicas de las primeras películas, y comenzar a rodar historias más largas y más complejas psicológica y argumentalmente, y en cantidades cada vez más importantes, los directores de cine crearon un género nuevo de gran interés, aunque como siempre, no fueron del todo conscientes de ello en un principio. Entre 1909 y 1912, se produjeron ocho versiones de la novela *Oliver Twist*, de Charles Dickens, y se estima que un tercio de todos los filmes realizados en 1910 estaban basados en obras de teatro y una cuarta parte más eran adaptaciones de novelas. En los quince años que cubre este capítulo, el *Hamlet* de Shakespeare tuvo veinte adaptaciones cinematográficas diferentes, realizadas en Italia, Dinamarca, Reino Unido y Estados Unidos. Y en ese mismo período se rodaron más de cincuenta películas sobre el detective británico por antonomasia, Sherlock Holmes. Los productores tampoco se amedrentaron ante la posibilidad de llevar a la gran pantalla la vida de personajes reales, y se realizaron filmes sobre Napoleón Bonaparte, George Washington, Abraham Lincoln, Jesucristo o Theodore Roosevelt.

El creciente auge del *star system*, la guerra de las patentes y el traslado a Hollywood hizo que el período de 1908 a 1912 tuviese una importancia decisiva para el cine estadounidense. Los elementos que hicieron la industria de Hollywood poderosa encontraron pronto su hogar allí y garantizaron su dominio sobre el resto de los mercados internacionales. Sin embargo, hasta la primera guerra mundial, las películas de otros países todavía ejercían un mayor impacto comercial y artístico que las estadounidenses. La industria cinematográfica francesa había dejado de ser artesanal, por ejemplo, y hacia 1907, alrededor del cuarenta por ciento de los filmes que se proyectaban en los *nickelodeons* de Estados Unidos se habían realizado en los estudios Pathé. La productora Gaumont, por su parte, no sólo producía películas, sino que también las distribuía y las proyectaba. Y existía una tercera compañía, Éclair, que incluso abrió un estudio en Estados Unidos, tal como había hecho Pathé. Otro signo inequívoco de la industrialización del cine francés fue la realización, por parte de Pathé, de series de películas, como las protagonizadas por André Deed. El éxito de las mismas condujo a que se realizaran muchas más, en especial la italiana de Cretinetti, de nuevo protagonizada por André Deed, que se había trasladado a Italia. Las más significativas de estas series fueron las realizadas por Max Linder, quizá el actor de comedia más reconocido del mundo hasta la primera guerra mundial. El papel de apuesto azotacalles interpretado por Linder pudo verse en la gran pantalla entre 1905 y 1910, dirigido por cineastas como Ferdinand Zecca y Alberto Capelini; a partir de 1911, fue él mismo quien se encargó de dirigir sus películas, precedente que más tarde seguirían Mack Sennett y Charles Chaplin.

El cine escandinavo también se encontraba en plena expansión en los años previos a la primera guerra mundial. En 1912, el danés Benjamin Christensen introdujo formas de iluminación novedosas en sus películas, como la luz natural de ángulo bajo que enmarcaba sus imágenes o la variación de intensidad de la luz ar-



or: Benjamin
nsen empleó la
ción lateral para
ar el dramatismo de
cena de *Night of*
nce (Dinamarca,

tificial en un mismo plano para simular el efecto de una puerta cerrándose o una lámpara encendiéndose, como en *Haevnens natt* (Dinamarca, 1915) (27). El año siguiente se rodaron los primeros filmes de Mauritz Stiller, Victor Sjöström y Georg af Klercker, los cuales, a pesar de que a menudo se basaban en obras literarias, lograban captar los paisajes naturales con una gracia y una luminosidad radiante, y temas como eran el destino y la muerte se trataban con una madurez muy por encima de la de sus contemporáneos. Sjöström y Stiller alcanzaron una gran fama y, tal como constituiría la norma en muchos otros casos de directores europeos, se trasladaron a trabajar a los estudios de Hollywood en 1923 y 1925 respectivamente.

En 1912, se realizó lo que algunos consideran como la primera película india, *Pundalik*, basada en la vida del santón hindú del mismo nombre y rodada en Bombay por P. R. Tipnis y N. G. Chitre. Los primeros directores indios recibieron la influencia del hijo artístico de un experto en lengua sánscrita, D. G. Phalke (28). Después de estudiar pintura y arquitectura, Phalke viajó a Londres a los treinta años, en 1910, y aprendió las técnicas cinematográficas de la mano de Cecil Hepworth en los Walton Studios. De regreso a Bombay, en 1912, fundó la compañía Phalke Films, con la que realizó más de cuarenta películas mudas, a menudo utilizando en ellas toda serie de técnicas novedosas, como secuencias aisladas de animación, así como un film sonoro, *Gangavataran* (1937). Inspirado por la visión de *La vida de Cristo* en Bombay, en 1911, Phalke recuperó las historias de la mitología india de *The Mahabhrata* (recopiladas entre el 400 a. C. y el 400 d. C.) y las adaptó para la gran pantalla. Fue además el creador de un nuevo género, el mitológico, que ha sobrevivido hasta nuestros días. El primer film de tema mitológico de Phalke fue *King Harishchandra* (1913), en el que un respetado rey se introduce en un mundo místico, y su honestidad es puesta a prueba por tres manifestaciones de espíritus, entre otros personajes. El sufrimiento del rey Harishchandra llega a su fin cuando aparece un dios para explicar que esta prueba tenía la finalidad de comprobar su virtud.

En estos primeros años surgieron en la India cuatro tipos de filmes diferentes, cuya influencia marcaría para el resto de sus días la importante cultura cinematográfica india: las películas devotas sobre santos, como *Pundalik*; las de tema mitológico, como *King Harishchandra*, de Phalke; las históricas, procedentes de novelas y melodramas; y las de temática social, que provenían del teatro reformista. Mientras que el estilo y el significado del cine indio seguirían caminos muy distintos a los del cine occidental, por el contrario, la mezcla de devoción y biografía, los excesos emocionales y los mitos propios de las primeras películas indias recuerdan mucho al tipo de cine que estaba emergiendo en las colinas de Hollywood.

Al mismo tiempo, el cine desempeñó un importante papel en la sangrienta guerra civil mexicana, que se llevó más de un millón de vidas entre 1911 y 1917. Los cámaras del norte de México, al igual que había hecho el intrépido empleado de Lumière Francis Doublier en las afueras de Moscú en el año 1896, filmaron las batallas de la revolución de Pancho Villa. *La vista de la revuelta* (México, 1911) se proyectó en Ciudad de México y Monterrey, donde se entregaban pases gratuitos a los pobres para que apoyaran la causa revolucionaria. En pocos años, Pancho Villa se convirtió en una estrella por derecho propio y, en una muestra de gran valentía, el director estadounidense Raoul Walsh le pagó los derechos exclusivos para filmar sus campañas. El revolucionario modificó entonces sus planes de ataque, que a partir de ese momento se planificaron para aumentar su atractivo ante la cámara de Walsh.[3] Ésta, sin embargo, no sería la única vez en la que fuese la cola la que menease al perro de esta forma: un film de 1997, precisamente titulado *Wag the dog/La cortina de humo* (literalmente, «menea al perro»), mostraba hasta qué punto la guerra puede llegar a complacer a los políticos y al mundo del cine. La realidad y el cine se llevarían de la mano en un complicado paso a dos a lo largo de todo el siglo XX. Las películas de ficción más importantes de México se producirían en los años treinta, y casi todas ellas giraban en torno a Pancho Villa.



28
Superior: D. G. Phalke en el rodaje de *King Harishchandra* (India, 1913).

El cine italiano de esta época llamaba la atención a causa de sus importantes innovaciones simbólicas y técnicas. Salt afirma que el primer símbolo que pudo verse en la pantalla se debe a *La mala piñata*, de Mario Caserini, en cuya primera escena aparece una serpiente deslizándose, símbolo maligno procedente del Génesis o incluso anterior a él. Giovanni Pastrone dirigió con sólo treinta años la mucho más innovadora *Cabiria* en 1913. Había realizado ya más o menos una docena de filmes antes de embarcarse en esta historia sobre una esclava siciliana, Cabiria, a la que salva una y otra vez el musculoso esclavo Maciste, pero ninguno de ellos tan ambicioso como éste. Pastrone filmó el pretendido sacrificio de Cabiria al dios Baal, las aventuras de Maciste en Cartago y a Aníbal cruzando los Alpes con sus enormes elefantes. Estuvo rodando durante seis meses, en una época en la que muchos filmes se terminaban en cuestión de días. «Las in-

novaciones técnicas y los espectaculares planos [del film] revolucionaron el mundo del cine», escribió el historiador Georges Sadoul en 1965.[4]

La envergadura y las dimensiones gigantescas de *Cabiria*, incluso vistas desde la era de las imágenes generadas por ordenador, son impresionantes (29). Otros filmes épicos como *La vie de Jésus/La vida de Jesús* (Pathé, Francia, 1910),



29
Superior: los gigantescos decorados de *Cabiria* constituyeron un modelo a seguir para las películas de tema épico filmadas en los años posteriores. Director: Giovanni Pastrone (Italia, 1913).

Quo vadis? (Enrico Guazzoni, Italia, 1912) y *King Harishchandra* habían empleado escenas pictóricas fijas para las imágenes de exteriores, que después unían mediante el montaje a otras menos espectaculares o de interiores. Pastrone, sin embargo, realizaba *travelings* para acercar la cámara en las escenas que lo requerían o para alejarla, llevarla hacia los lados o filmar la escena en diagonal. El cine había descubierto un modo de moverse sin rupturas desde planos generales a planos medios. Cuando se dio a conocer, *Cabiria* se convirtió en una sensación tanto en Japón como en Europa, y especialmente en Estados Unidos, donde, como ya se ha explicado en el capítulo anterior, este tipo de planos pasaron a conocerse como «movimientos Cabiria». De este modo, el sencillo mecanismo creado por R. W. Paul, el *dolly* con el que se realizaban los *travelings*, se convirtió en el centro del proceso de realización de las películas.

Sin embargo, Italia no fue el único país de Europa que descubrió las posibilidades y el tono épico que ofrecía el invento de Paul. En Rusia, por la misma época en que Pastrone rodaba su película, el zar Nicolás II había comentado que el cine era una «forma de entretenimiento totalmente vacía, sin utilidad alguna e incluso muy dañina [...], por lo que no debería prestarse atención a tales estupideces»[5]. A pesar de ello, el caricaturista y pintor de cuarenta y ocho años Yewgeny Bauer estaba filmando en aquellos momentos *Twilight of a Woman's Soul* (1913), que llevó el invento de Paul aún más allá de lo qe se esperaba. Como muchos de los ocho o más filmes realizados por Bauer en los cuatro años siguientes, *Twilight of a Woman's Soul* tenía su origen en el naturalismo fatalista que dominó la literatura rusa en la segunda mitad del siglo XIX.

El tono melancólico de la película de Bauer anticipaba la curiosa divergencia que surgiría entre el cine ruso y el estadounidense en los años 1913 y 1914. En la segunda de estas dos fechas, la entrada de Rusia en la primera guerra mundial cerró todas sus fronteras, por lo que las películas extranjeras no pudieron verse allí. Aislados como estaban, en esos tres años anteriores a las revoluciones rusas, directores como Bauer y el joven Yakov Protazanov realizaron un buen número de excelentes y sombrías películas tan sólo descubiertas en épocas recientes. *Posle Smerti/After death* (1913), *Zhizniza Zhizn/A Life for a Live* (1916), *Umirayuschcii lebes/The Dying Swan* (1917) y la maravillosa obra *Pikovaya Dama/Queen of Spades* (1916), de Protazanov, se asemejaban tanto a la frialdad propia de las películas escandinavas como a la literatura rusa. Adaptación de un relato breve de Alexander Pushkin, *Pikovaya Dama* (30) narra la persecución de un oficial ruso que ha vendido su alma al diablo. En estas películas son el destino y las fuerzas de la naturaleza las que frustran los deseos humanos. Sus finales son de un crudo pesimismo, que obtuvo, sin embargo, una gran popularidad entre el público ruso.



30
Superior: muchos de los mejores filmes soviéticos de los años veinte exploraron temas relacionados con la tragedia y la desesperación humana; es el caso de la obra maestra de Yakov Protazanov *Queen of Spades* (Rusia, 1916).

Al mismo tiempo que el cine ruso se dedicaba a explorar los límites de la desesperación y el abandono, un grupo de compositores de canciones estadounidense, cuyo trabajo se convertiría en el epítome del optimismo hollywoodiense en la era del cine sonoro, se disponían a poner sus ideas por escrito. Irving Berlin

obtuvo su primer gran éxito internacional con la «Alexander's Ragtime Band» en el año 1911, y un tiempo más tarde escribió los clásicos musicales «Blue Skies», «There's No Business Like Show Business» y «God Bless America». El mensaje de «There's No Business Like Show Business», *«Chin up, keep smiling through»* («Ánimo, mantén la sonrisa»), se convirtió en un himno nacional de esperanza y en el motivo que daría lugar a una película, del mismo modo que ocurrió con «Alexander's Ragtime Band». Mientras, Yip Harburg estaba escribiendo «Somewhere over the rainbow», una balada de izquierdas sobre el crecimiento personal que serviría de *leit motiv* al clásico estadounidense *The Wizard of Oz/El mago de Oz* (1939). Al Dubin escribió las letras de las canciones del musical *42nd Street/La calle 42*, que en 1933 se convertiría en la clásica historia de la chica del coro que resulta ser un gran descubrimiento y se convierte en una gran estrella. Las canciones y los temas de Berlin, Harburg y Dubin convirtieron el cine sonoro de Estados Unidos en la industria cultural más optimista del mundo, y al hacerlo pusieron su sello al cine americano. Un sello que en ocasiones ha resultado bastante incoherente y que, actualmente, sigue siendo un lastre para muchos cineastas. Pero la razón por la que he mencionado a Bauer y Protazanov a la vez que a Berlin, Harburg y Dubin es que estos tres últimos también eran rusos.

1913 y 1914 fueron cruciales para el cine, pues la Gran Guerra daba comienzo justo cuando el cine estaba empezando a tomar forma. En 1913, la ciudad de Nueva York contaba con 986 salas de proyección; un flamante director llamado Cecil B. DeMille realizó el primer largometraje de Hollywood; *Cabiria* había ampliado las posibilidades imaginativas de las grandes películas épicas; y los cineastas rusos habían empezado a explorar los temas más oscuros del alma humana. De hecho, en las películas que se exportaban desde Rusia a Estados Unidos antes de la guerra, y en muchas de los años siguientes, el final se modificaba para hacerlas más atractivas al público estadounidense. He aquí la primera muestra, pues, del potencial pluralismo del mundo del cine. El apetito del hombre es muy amplio, y Estados Unidos, Escandinavia, Italia y Rusia habían empezado a atraer el de muy diversas procedencias.

31
Superior: uno de los primeros ejemplos de la hoy familiar técnica conocida como «montaje en ángulo inverso», en la que primero se muestra a la protagonista (superior) y luego lo que ésta está viendo (inferior). *La muerte es puntual*, de Ralph Ince (Estados Unidos, 1913).

En 1913 estalló una revolución racial en el cine de Estados Unidos. *The Railroad Porter* pertenecía a un tipo de comedia de enredos que se estaba haciendo popular, pero lo atípico era que todos los actores eran negros, así como su director, Bill Foster. Exceptuando a algún otro innovador de los años treinta, habría que esperar hasta los años setenta para que surgiera en Estados Unidos un grupo de directores negros, y, de hecho, la primera película totalmente negra se realizó en Reino Unido. Por otro lado, la primera película negra producida en África por africanos fue *La noire de...*, de 1967, más de setenta años después de que tuvieran lugar las primeras proyecciones de cine en este continente.

Otro hito del cine realizado en Estados Unidos se llevó a cabo ese mismo año. En la primera de dos imágenes de *His Last Fight/La muerte es puntual*, de Ralph Ince, una actriz a bordo de un barco está mirando algo, mientras que en la segunda imagen aparecen los tripulantes de la nave, que era lo que la protagonista miraba (31). Esto no es nada nuevo para nosotros, pero este tipo de montaje en ángulo inverso no era una técnica habitual en aquella época, y según Salt estas imágenes inversas que muestran al observador y lo observado consecutivamente corresponden a un tercio del total de los planos que componen la película.[6] Ince fue un innovador y se dio cuenta de que para que el público pudiera ver la historia desde el punto de vista del personaje lo único que tenía que hacer era filmar al personaje, después mostrar su punto de vista, a continuación su reacción ante la visión y por último de nuevo esta última. El aumento del interés que el público empezaba a experimentar por las estrellas animó a los directores a seguir por este camino. El montaje en ángulo inverso pronto se convertiría en una de las técnicas más importantes de los años veinte, y desde entonces, todos los filmes famosos de la historia del cine occidental lo han utilizado.



32
Superior: el director de fotografía Billy Blitzer utilizaba un halo para iluminar el cabello de sus actores con el fin de destacar su imagen del resto del decorado.

D. W. Griffith, en este momento, adquiere un papel fundamental. Griffith nació en 1875, y recientemente había pasado de ser un político empobrecido a un héroe de guerra. Comenzó como actor, probó escribiendo guiones e intentó vender algunas de sus historias a Edwin S. Porter. Entre 1908 y 1913 realizó cuatrocientos cortometrajes, entre ellos *The Curtain Pole* (Estados Unidos, 1909), una de sus pocas comedias que fue la iniciadora de un estilo desenfadado que dominaría el cine cómico durante el resto de su etapa muda. Su metodología era tan estimulante que pronto contó con un nutrido grupo de devotos actores, entre ellos Lillian Gish, Blanche Sweet y Donald Crisp, y trabajó con uno de los mejores directores de fotografía de la industria, Billy Bitzer, que había logrado una gran reputación trabajando para The Productive Biograph Studio. Bitzer detestaba la falta de fuerza y de vigor de la fotografía de las películas al uso, y oscu-

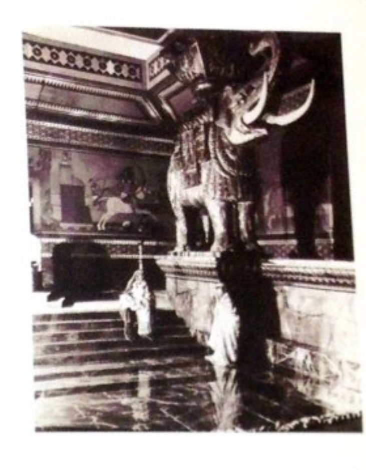
33
Inferior: la increíble escena de la batalla del film de D. W. Griffith *El nacimiento de una nación* (Estados Unidos, 1915) aumentó más si cabe su impacto en el público de la época.

recía ligeramente los bordes de sus imágenes colocando un gancho alrededor del cobertor de la lente, con el fin de «añadir clase a la fotografía», tal como el mismo Bitzer decía,[7] una técnica que influenció el cine dramático estadounidense durante la siguiente generación. A pesar de lo que dijeron los primeros historiadores del cine y sus propios publicistas, D. W. Griffith no inventó ninguno de los elementos clave que configuran el lenguaje cinematográfico, aunque lo que sí



que hizo fue dotar a sus películas de vida interior y de humanidad. Utilizaba las técnicas ya existentes para expresar con cuidado las emociones más intensas, colaborando estrechamente con sus actrices, minimizando al máximo sus gestos y creando contrastes entre la ternura y la elegancia y la ferocidad. Se dio cuenta de la intensidad psicológica que podía tener el objetivo de la cámara y permitió a Bitzer explorar la difusión de la luz y la iluminación trasera, que proporcionaba un halo a los cabellos de los personajes, destacándolos sobre el fondo (32).

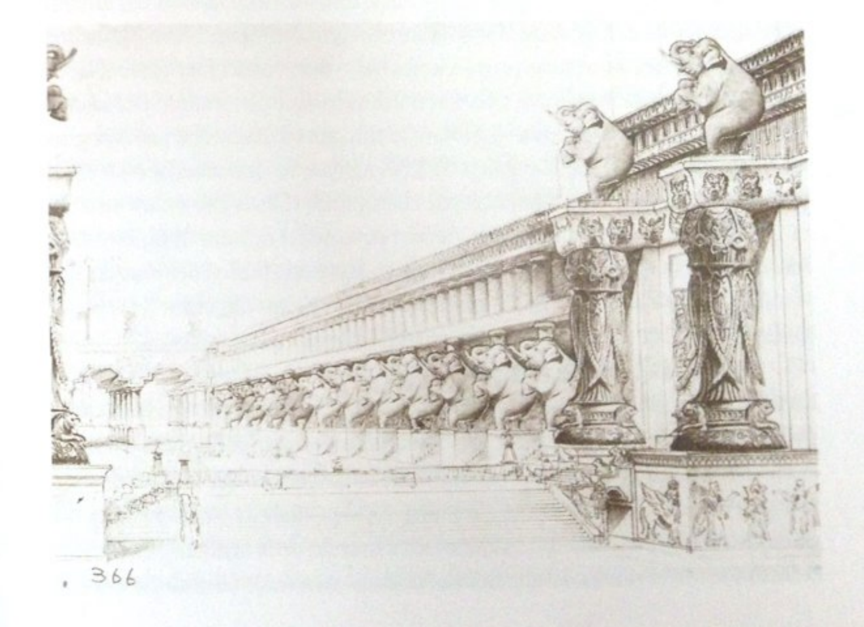
Griffith realizó el que posiblemente sea el más famoso y controvertido film de la época muda, *The Birth of a Nation/El nacimiento de una nación* (Estados Unidos, 1915). Como la mayor parte de sus trabajos, esta película al parecer fue



filmada en su Kentucky natal, y muestra el afecto del director, heredado de su padre, por los estados sureños. Se trataba de un film histórico, una obra sobre un estado de la nación que pudiera atraer, no sólo al público de clase media en la tradición del Film d'Art, sino también a los amantes del cine épico y de aventuras. Era, además, una película propagandística, capaz de provocar editoriales en los periódicos más serios del país. Contaba la historia de dos familias pertenecientes a dos bandos opuestos en la guerra de secesión, los Cameron, del sur, y los Stoneman, del norte, cuyos hijos e hijas se enamoraron unos de otros. Cuando los estados del norte ganan la guerra, uno de los hijos de los Cameron se convierte en líder del Ku Klux Klan y, junto con el resto del clan, rescata triunfalmente a Elsie Stoneman de un agresivo pretendiente mulato y se casa con ella.

La producción de la película fue de un coste y unas proporciones parecidos a los de *Cabiria*. Requirió un rodaje sin precedentes de seis semanas, contó con un presupuesto de 110.000 dólares y el metraje duraba unas tres horas, dependiendo de la versión y de la velocidad de proyección. Contenía escenas de batallas épicas (33), en las que la acción se desarrollaba en vastos espacios abiertos salpicados de coloristas banderas. Este tipo de escenas alternaba con otras en las que predominaba un brillante control de las emociones. Un oficial sureño regresa a la que en otro tiempo fuera una magnífica casa, que ahora está quemada y

34
La influencia visual de *Cabiria*, de Pastrone (superior), puede verse claramente en este diseño de producción para el rodaje de la parte de Babilonia de *Intolerance/Intolerancia* (inferior), de D. W. Griffith (Estados Unidos, 1916).



ruinosa. Su hermana sale a recibirle y, cuando ambos se abrazan, él se da cuenta de que los topos blancos que adornan su vestido son de algodón. Cuando llega a la puerta donde está esperándole su madre, él queda rodeado por sus brazos y ella queda oculta fuera del encuadre. Su alegría y tristeza son las más emocionantes que se hayan podido ver. Nadie en el mundo del cine, hasta el día de hoy, ha sido capaz de utilizar tal poder de sugestión ni de entender tan bien como Griffith cuándo un esquema ya no resulta válido y es necesario renovarlo. Un maestro del cine posterior, John Ford, copiaría esa escena en *Pilgrimage/Peregrinos* (Estados Unidos, 1933), cuando una madre saca su mano por la ventana de un tren. Momentos como éstos, combinados con la actuación de la estrella de Griffith Lillian Gish en su papel de Elsie Stoneman y las escenas de persecuciones, filmadas con la música de Wagner, hicieron que el presidente de Estados Unidos, Woodrow Wilson, dijera: «Es como si la historia tuviera luz propia».



35
Superior: la composición, escala, situación y vestimenta de los extras de esta imagen que parece congelada pertenecen a una escena de la película de Griffith *Intolerancia*, la cual se inspira claramente en el cuadro de Edwin Long *El mercado de las mujeres de Babilonia*, de 1875 (página siguiente).

Tal como sugiere el argumento, *El nacimiento de una nación* era un film terriblemente racista, en el que los senadores negros aparecían como borrachos y sucios. Después de algunas proyecciones hubo manifestaciones tanto a favor como en contra de la película, y fueron muchos los que protestaron por la imagen que se daba de los afroamericanos, mientras que otros atacaban a los negros que se encontraban entre el público. El KKK había sido desmantelado en 1877, pero la película ejerció tal influencia que el historiador Kevin Brownlow se refiere a ella diciendo: «En la noche de Acción de Gracias del año 1915, en Stone Mountain, Atlanta, [...] dos mil quinientos antiguos miembros del clan desfilaron por la avenida de Peach Tree para celebrar el estreno del film».[8] Hacia mediados de los años veinte, los miembros del KKK eran cuatro millones.

Griffith vio *Cabiria*, de Pastrone, un año después de la finalización de *El nacimiento de una nación*, y quedó impresionado, en especial con sus *travelings*. Bajo la influencia de esta película y de las novelas de Charles Dickens (siempre decía «Dickens intercala, así que yo también lo haré»), abandonó la épica de Kentucky, de origen paterno, y se centró en una nueva película de tres horas y media de duración sobre «los conflictos amorosos a lo largo de la historia». Las ilustraciones número 34 revelan las fuentes de las ideas visuales de Griffith para la realización de *Intolerance/Intolerancia*, que es cómo se llamó el film. La primera de ellas (34, SUPERIOR) procede de *Cabiria*, y la segunda (34, INFERIOR) corresponde a las enormes columnas babilónicas que se hallaban cerca de Hollywood Boulevard y que Griffith filmó antes de su demolición (se reconstruyó parte de ellas en 2001). Como otros cineastas serios, Griffith utilizó la pintura como fuente de inspiración, y las ilustraciones número 35 (extremo izquierda y pág. siguiente, derecha) dan una idea de la influencia que ésta tuvo en su obra.

El film trataba de explorar el tema de la intolerancia a lo largo de la historia, intercalando escenas del banquete de Baltasar en Babilonia (siglo V a. C.), la pasión de Cristo, la masacre de San Bartolomé (en la Francia del siglo XVI), y el gangsterismo moderno, todas ellas ligadas entre sí por imágenes de Lillian Gish meciendo una cuna y finalizando con una premonición del Armagedón. Griffith filmó la secuencia de Babilonia desde globos aerostáticos y creó un tipo de *traveling* aéreo colocando la cámara en una torre móvil, que fue la primera de estas características. Su manera de narrar era muy innovadora: tomaba una línea argumental A hasta un punto, la detenía para pasar a una B, la hacía avanzar un trecho y volvía de nuevo sobre A en el momento en el que la había dejado. Esto confundió a buena parte del público que fue a ver la película, por lo que no tuvo tanto éxito comercial como *El nacimiento de una nación*, que, según algunos críticos de la época, parecía una especie de apología.



Intolerancia se revela hoy como un film pesado y de difícil visión, pero su relevancia está fuera de toda duda. En primer lugar, dio un paso más en la técnica del montaje en paralelo iniciada por Pathé en *The Horse that Bolted*. El intercalado de escenas de Griffith ya no significaba simplemente «mientras tanto», sino que, además, interrumpía secuencias pertenecientes a diversas épocas históricas, acontecimientos que no sucedían simultáneamente. No se trataba de cortes de la acción (como los de Porter) ni tampoco de cortes temporales (como los de Pathé), sino que afectaban a la temática. Lo que pretendía decir con ellos era: «Mirad, estos acontecimientos tan diferentes son ejemplos de un mismo comportamiento humano», la intolerancia o la ausencia de amor. La mayor contribución del film a la historia del cine fue que mostraba de una forma ambiciosa cómo el montaje en paralelo de varias tomas podía utilizarse como elemento temático, como signo intelectual, haciendo que el público se preguntara, no solamente sobre el desarrollo de la acción, sino también sobre el significado de la

Derecha: las historias en paralelo que aparecían en *Intolerancia* impresionaron tanto al director japonés Minoru Murata, que adoptó esta misma técnica en su película *Almas en el camino*, de 1921.



secuencia en cuestión. En segundo lugar, tuvo un importante impacto en otros cineastas, y algunos soviéticos como Eisenstein lo analizaron y escribieron sobre el mismo. El director estadounidense de origen vienés Erich Von Stroheim intentó llevar el método hasta sus últimas consecuencias, y en 1921 Minoru Murata realizó un film japonés atípico que no seguía en la tradición de imágenes sin profundidad y narración influenciada por el *benshi*, y cuya realización nunca hubiera sido posible sin la previa visión por parte del director de *Intolerancia*.

Murata fue uno de los que intentaron modernizar el cine japonés e ir más allá de los dramas históricos que se habían convertido en la principal corriente de la cultura cinematográfica que había surgido en el país. El film *Rojo no reikon/Almas en el camino* (Japón, 1921) (36) intercalaba cuatro líneas argumentativas, incluida una sobre un hijo vagabundo que regresa a casa y otra sobre dos convictos que son recibidos con cariño por la gente que se encuentran a su paso. La intercalación de diversos períodos de tiempo se maneja con mayor complejidad que en *Intolerancia*, y al final de la película, las diversas historias convergen en una sola cuando los dos convictos encuentran al hijo vagabundo muerto en la nieve. El resultado es la primera obra maestra de la historia del cine japonés.

La influencia de *Intolerancia* no quedó reflejada en su rentabilidad. Griffith arriesgó su propio dinero en los dos millones de dólares que costó la producción, lo que lo convirtió en uno de los filmes más caros de todos los tiempos, por lo que el cineasta siguió endeudado durante el resto de su vida.

Entre 1903 y 1918 se fraguaron muchos de los ingredientes típicos del *western*: el montaje de continuidad, los primeros planos, el montaje en paralelo, la iluminación expresiva, las interpretaciones sobrias y el montaje en ángulo inverso, en lo que constituía un impresionante despliegue de técnicas.[9] Sin embargo, faltaba una, la más importante. Su origen exacto no está claro, pero lo que sí es seguro es que apareció al final de este período: el «encuentro de miradas».

Las dos ilustraciones de la derecha muestran cómo funciona esta técnica y la importancia que posee (37). Proceden de la película del año 1911 *The Loafer* (Estados Unidos), y son una muestra de uno de los primeros montajes en ángulo inverso, una técnica que todavía estaba poco depurada. Una observación más detallada de estas imágenes nos hace percibir que algo falla. En la primera, el actor está mirando ligeramente hacia la izquierda de la cámara (37, SUPERIOR), mientras que en la segunda (37, INFERIOR) el hombre al que se dirige mira hacia la derecha. El efecto es desconcertante cuando se montan ambas tomas juntas, pues parece como si estuvieran hablando el uno con el otro pero mirando hacia otro sitio. Si el segundo hombre hubiera mirado hacia la izquierda en lugar de hacia la derecha, el espectador se habría desorientado, ya que hubiera dado la impresión de que ambos actores estaban mirando hacia algo situado a su izquierda mientras conversaban. En cambio, si el primer hombre hubiera mirado hacia la derecha y el segundo hacia la izquierda se hubiera visto clara su conversación desde un punto de vista espacial, y sus miradas se habrían encontrado. El *western* se esforzó por lograr esta claridad y, hacia mediados de los años veinte, los realizadores dominaban este elemento crucial de la narrativa cinematográfica. Sólo en Japón y, más tarde, en el cine del movimiento moderno, este método nunca se convirtió en habitual.





37
Superior: el método de encuentro de miradas todavía no estaba perfeccionado en 191 estos dos hombres de *The Loafer* parecen es mirando en direccione opuestas, aunque se suponía que estaban conversando y mirånd mutuamente.

Se estima que en la primera guerra mundial perdieron la vida, aproximadamente, diez millones de hombres. Los armenios sufrieron un genocidio en masa a manos de los turcos, y fue el fin de los imperios germánico, ruso, austrohúngaro y otomano. A partir de 1916, Alemania se cerró al arte internacional, incluido el cine, y Rusia lo hizo en 1914. Las revoluciones que estallaron en Rusia en 1917 originaron una verdadera diáspora, y muchos rusos fueron a refugiarse a Francia y a otros lugares.

Durante el período cubierto por este capítulo, el cine maduró, llegando a su etapa adulta y convirtiéndose en un medio muy ambicioso. Se había descubierto el poder de la historia, y el cine había desarrollado un complejo conjunto de técnicas para la construcción narrativa de la misma. Se había creado, asimismo, casi por azar, el *star system*, lo que había llevado el cine hacia el romanticismo y lo sublime. Se construyeron verdaderos palacios en Los Ángeles, como, por ejemplo,

38
Derecha: hacia el final de la segunda guerra mundial, los cines pasaron de ser simples edificios con establecimientos a la entrada, como el Fonógrafo Parlor de Tally (*véase* pág. 27), a convertirse en palacios con verdadero aspecto de catedrales, como el Million Dollar Theatre de Los Ángeles.



el Million Dollar Theater de Grauman (38), cuyas pantallas se convirtieron en paraísos del cine de entretenimiento, proyectando tanto películas realizadas en serie, siguiendo una fórmula comercial, como obras maestras de realizadores de la talla de Griffith. Los filmes de otros directores innovadores de este momento –Protazanov, Sjöström, Stiller, Bauer, Phalke y Muratova– a menudo también lograron un gran éxito de público en sus países de origen, aunque los de Bauer, Phalke y Muratova fueron menos vistos internacionalmente.

Una importancia mucho mayor tuvo el oportunismo de Hollywood durante la primera guerra mundial. La industria estadounidense importó muy pocos títulos de fuera entre 1914 y 1918, y poseía el monopolio casi absoluto en las salas y los locales de entretenimiento de Norteamérica. Mientras que las industrias cinematográficas nacionales de países europeos como Francia se hundieron debido a la contienda, Hollywood aprovechó para crecer de forma espectacular. Y cuando el fantasma de la guerra dejó de sobrevolar el mundo en 1918, una nueva y poderosa oligarquía se había adueñado del mundo del entretenimiento en Norteamérica, controlada en última instancia por los intereses de Wall Street, y llenaba las salas de cine europeas con sus producciones más recientes.

La década siguiente viviría la gran expansión del estilo en todo el mundo. El público inundaba los cines, las estrellas acaparaban la atención y se comenzaron a explorar todos los aspectos formales que ofrecía el medio. Los años veinte se convertirían así en los más lucrativos y creativos de toda la historia del cine.

1. Las primeras películas de Méliès y Williamson fueron las que probablemente resolvieron el problema de cómo transportar a un personaje de un espacio a otro, pero no supusieron una revelación semejante a la de *The Life of an American Fireman*.
2. Burch, Noel, *To the distant observer: form and meaning in de Japanese cinema*, Scolar Press, 1979.
3. Ésta no fue la primera vez que se habían mostrado escenas parcial o totalmente escenificadas como si se tratase de documentales sobre acontecimientos históricos. Uno de los ejemplos más famosos fue *Tearing down the Spanish flag*, de Stuart Blackton y A. E. Smith (Estados Unidos, 1898), que se filmó en la ciudad de Nueva York y se vendió como un documento verídico de la guerra de Cuba. La falta de escrúpulos de Blackton hizo que a continuación rodara con éxito *The battle of Santiago Bay* (Estados Unidos, 1900), en la que los barcos se filmaron en una bañera de gran tamaño y el humo del vapor lo proporcionaba su mujer con un cigarrillo.
4. Sadoul, Georges, *Dictionary of Films*, University of California Press, traducción al inglés de 1972.
5. Citado en Leyda, Jay, *Kino, op. cit.*
6. Salt, *op. cit.*, pág. 95.
7. Citado en Brown, Karl, *Adventures with D. W. Griffith*, Faber and Faber, 1973.
8. Brownlow, Kevin, en *Hollywood: the pioneers, op. cit*.
9. El sonido causaría un considerable impacto en la narrativa cinematográfica. Este tema que se tratará en profundidad en el capítulo siguiente. Las técnicas de transición, como los *wipes* entre una imagen y la siguiente, todavía no se utilizaban de un modo generalizado, pero son menos importantes para el estudio de la gramática cinematográfica que el montaje en paralelo, los primeros planos o el encuentro de miradas.

39
Inferior: la escalera y los decorados del film de Fritz Lang *Metrópolis* han influenciado a directores de cine y artistas durante generaciones (Alemania, 1927).



LA EXPANSIÓN INTERNACIONAL DEL ESTILO (1918—1928) 3

La industria cinematográfica y el cine de autor

En 1918 el cine era un arte muy joven, quizá, para comprometerse con las complejas realidades de la primera guerra mundial y la Revolución rusa. Filmes como *Intolerance/Intolerancia* (Estados Unidos, 1916) constituyeron pocas incursiones en el mundo de las ideas políticas, y los poderes bélicos de mediados de esta turbulenta década no utilizaron el cine con finalidad propagandística, con lo que las obras que trataban con madurez los conflictos históricos que marcaron esta época fueron muy pocas y bastante espaciadas entre sí.[1] De lo que no cabe duda es de la resistencia de Wall Street a cambiar la política interior y exterior del país, en especial cuando ambas coincidían con sus propios intereses. Tal conservadurismo procedente de los más altos estamentos, fue en detrimento de la estructura que controlaba el mundo del cine y dificultó que los cineastas más ambiciosos o comprometidos tratasen cuestiones de índole histórica en sus películas.

Sin embargo, en los años de gran crisis económica que siguieron a la gran caída de la bolsa de Nueva York de 1929, el paisaje cultural cambió radicalmente. En poco más de una década, el cine se había convertido, no sólo en la forma de entretenimiento más popular en todo el mundo, sino también en un medio ideal para adentrarse en los más oscuros entresijos del alma humana. El cine de

principios de la década de 1910, con sus planos simples y la teatralidad de su puesta en escena, llevados a su máxima expresión por los gustos y las expectativas de un público mayoritariamente de clase media, estaba desapareciendo como ballenas rorcuales sumergiéndose bajo el océano. En los años cincuenta hubo indicios de cierta recuperación en Estados Unidos gracias a melodramas de gran formato como *Johnny Guitar* (1953) y a las películas de Sam Fuller, pero habría que esperar a los años sesenta y al vacilante avance del cine africano y latinoamericano, junto con las extraordinarias películas de Pier Paolo Pasolini y de los directores de cine independiente de los sesenta, para que ese cine primigenio volviera a resurgir con fuerza. Y en el sofisticado universo cinematográfico de los años ochenta y noventa, empezaron a aparecer en Irán filmes con esa misma pureza elemental. El cine de la década de 1910 había vuelto.

En el período de 1918 a 1928, los cineastas aplicaron las nuevas técnicas a su alcance, con una sofisticación cada vez mayor, a todos los aspectos de la realidad: el deseo de provocar la carcajada en el público, cuestiones referentes al modo en que utilizamos sentidos como la vista y el oído, historias de gente marginada, el dinamismo de las grandes ciudades y el estilo de vida de sus habitantes, el inconsciente y otros temas de carácter abstracto sobre la vida, la ciencia y el futuro. Una vez que los directores de cine de todo el mundo se dieron cuenta de las posibilidades que ofrecía el medio para relatar las cosas más complejas, llevaron hasta el límite su creatividad sorprendiéndose a sí mismos y a todos sus colegas con nuevos descubrimientos. Hasta los años sesenta no se produjo una innovación estilística similar en el mundo del cine, un frenesí creativo que sigue percibiéndose con claridad cuando vemos los filmes de la época.

Este capítulo arranca en Estados Unidos, en el momento en que iniciaron su andadura los componentes de la nueva industria cinematográfica instalada allí. Estudiaremos las principales características de los filmes producidos por esta industria, en especial de sus ejemplos más innovadores: las comedias de Charles Chaplin, Harold Lloyd y Buster Keaton. A continuación se tratarán las diversas alternativas internacionales al modelo de los grandes estudios: el naturalismo escandinavo, el impresionismo francés, el expresionismo alemán, la técnica del montaje en el cine soviético y la continuidad del estilo teatral en Japón. Y a lo largo de toda la exposición se irán mencionando los principales hitos y los trabajos más sobresalientes de la historia del cine de este período.

LOS INICIOS DE LA ÉPOCA DORADA DE HOLLYWOOD

Durante estos años, las inversiones cinematográficas se multiplicaron por diez. En 1917, una orden judicial disolvió la antigua Motion Picture Patents Company y los viejos contendientes de Edison, los independientes, empezaron a crear vastos imperios cinematográficos. De este modo nació la industria del cine, y las películas empezaron a producirse en serie de un modo similar a la fabricación del modelo T de la Ford. A partir de aquel momento valía todo: los que hasta entonces sólo se habían dedicado a la producción de películas ahora invertían en su distribución, la industria que se encargaba de vender los filmes a los cines. Lo siguiente fue la compra de las salas de proyección para asegurarse una distribución de las cintas, lo cual se pudo lograr con dinero de los banqueros y los hombres de negocios de Nueva York, con lo que se impuso, como en otras industrias, el sistema «de integración vertical», que garantizaba una línea de producción continuada.

Los iniciadores de este camino fueron una serie de empresarios judíos de clase trabajadora y sin formación alguna, como Adolph Zukor, un inmigrante húngaro que empezó trabajando en la industria de la piel y más tarde se hizo rico fabricando copias de películas de estilo *Duque de Guisa* en Estados Unidos, producidas por su compañía, Famous Players. Se unió a Jesse J. Lasky, un productor de teatro musical, y fundó la Famous Players-Lasky Corporation, que más tarde se convertiría en la Paramount Pictures, los estudios más europeos de Hollywood. Durante la llamada «época dorada de Hollywood», desde el final de la primera guerra mundial hasta 1945, la Paramount contó con grandes actores y directores Marlene Dietrich, Joseph Von Sternberg, Gary Cooper, Ernst Lubitsch, Fredric March, Bob Hope, Bing Crosby, W. C. Fields y Mae West. En sus últimos años, trabajaron para la Paramount Billy Wilder, Burt Lancaster y Kirk Douglas, y en los setenta, tras su adquisición por parte de Gulf and Western y ya en franca decadencia, produjo las dos primeras partes de *The Godfather/El Padrino* (Estados Unidos, 1972) y *Grease* (Estados Unidos, 1978). En los ochenta, grandes éxitos como *Top Gun* (Estados Unidos, 1985), *Beverly Hills Cop/Un detective en Hollywood* (Estados Unidos, 1984), *«Crocodile» Dundee/Cocodrilo Dundee* (Australia, 1986) y *Fatal Attraction/Atracción fatal* (Estados Unidos, 1987) eran de la Paramount.

40
Superior: los enormes edificios como éstos de la Metro-Goldywn-Mayer son una muestra del grado de industrialización del Hollywood de la época.

En 1923, cuatro hermanos canadienses de origen polaco que habían hecho mucho dinero con locales de máquinas tragaperras y la distribución de películas crearon los estudios que llevan su nombre, Warners Bros. Sus películas eran más baratas y menos elegantes y glamourosas que las de la Paramount, y sus temáticas se extraían de los titulares de los periódicos. Algunas de sus estrellas fueron Bette Davis, James Cagney, Errol Flynn, Humphrey Bogart y Olivia de Havilland, los últimos de los cuales llegaron incluso a demandarlos, contribuyendo así a la de-

saparición del sistema de estudios vigente en Estados Unidos. La Warner fue el primero de los estudios que invirtió en la tecnología que llevó el sonido al cine, y su éxito sería típico del Hollywood de décadas que aún estaban por venir: en 1989 lo compró el imperio editorial Time Inc, y la Time Warner volvió a reestructurarse en la era de Internet convirtiéndose en AOL-Time Warner.

En el año 1924, se estableció un tercer gran estudio, la Metro-Goldywn-Mayer, que se convertiría en el mayor de todos y que contaba con «más estrellas de las que podían verse en el cielo». El mayor impulsador de la Metro fue un inmigrante de origen ruso, Louis B. Mayer, que provenía de una familia de chatarreros y que hizo fortuna distribuyendo *El nacimiento de una nación*. En sus años de la Metro, se convirtió en la persona mejor pagada de Estados Unidos, con unos ingresos de un millón doscientos cincuenta mil dólares, más los pluses. Fue el iniciador de las carreras de estrellas como Greta Garbo, Joan Crawford, James Stewart, Clark Gable y Elizabeth Taylor. El león, que se convirtió en el logotipo de la compañía de cine, dio comienzo a películas como *Greed/Avaricia* (1924), *The Crowd/...Y el mundo marcha* (1928), *The Wizard of Oz/El mago de Oz* (1939), *Gone with the Wind/Lo que el viento se llevó* (1939), *An American in Paris/Un americano en París* (1951) y *Singin' in the Rain/Cantando bajo la lluvia* (1952), todas grandes hitos de la historia del cine.



41
Superior: esta escena del rodaje del film *El demonio y la carne* (1926), protagonizado por Greta Garbo, revela la cantidad de personas presentes incluso en los momentos más íntimos de una película perteneciente a la industria cinematográfica de Hollywood.

Zukor, los Warner, Mayer y sus colegas de los otros estudios de Hollywood, 20[th] Century-Fox, Universal, Columbia y United Artists, maniataron a su larga lista de talentos con grilletes de oro. El contrato de la actriz Joan Crawford era ciertamente muy lucrativo, pero especificaba hasta a qué hora tenía que irse a dormir por la noche. El antiguo campeón olímpico de natación, Johnny Weismuller, el más famoso Tarzán de Hollywood, contaba con una cláusula en su contrato según la cual era penalizado por cada kilo que engordara por encima de los ochenta y seis. Estos detalles tan absurdos ilustran muy bien el control que los estudios ejercían sobre cada detalle de su trabajo, intentando así realizar sus películas como si se tratara de un conjunto de productos escogidos y de eficacia probada, siguiendo el modelo de producción en serie de la Ford. Los técnicos cinematográficos se convirtieron en verdaderos expertos en su parte del proceso antes de colocar cada una de las nuevas películas en la cadena de producción. La división del trabajo habitual en la preproducción y la posproducción de las películas de la etapa muda requería de los siguientes expertos: un director de producción que

diese con un tema apropiado para alguna de sus estrellas exclusivas y le asignase un productor; en los estudios de cine más grandes, surgieron subdivisiones de esta tarea, conocidas como unidades de producción, alrededor de la figura de algunos productores de reconocido prestigio que deseaban trabajar al lado de técnicos cualificados, como David O. Selznick en la RKO a partir de 1931. A partir de entonces, los productores contrataron a una serie de escritores para que elaborasen un guión con ilustraciones o *script* en el que quedaran detalladas tanto las acciones como los diálogos que se incluyeran a través de subtítulos en los filmes una vez concluidos. De esta forma, el departamento artístico diseñaba lo necesario para filmar las escenas escritas o, tal como sucedía en la mayor parte de los casos, modificar los diseños ya existentes, construidos para películas anteriores. A menudo se asignaba un director para que se ocupara de la realización del film. Los mejores cineastas solían escribir los guiones de sus películas, tal como es el caso de *Foolish Wifes/Esposas frívolas* (1921), de Erich Von Stroheim; *The Crowd/...Y el mundo marcha* (1928), de King Vidor; y también *The Great McGinty/El gran McGinty* (1940), de Preston Sturges. Los actores escogidos utilizaban las vestimentas y complementos creados por los encargados del vestuario, y se realizaban pruebas de vestuario y maquillaje para asegurarse de que la fotografía fuera perfecta y los actores saliesen favorecidos. Más tarde éstos se aprendían sus parlamentos y ensayaban las escenas con el director; éste era el último paso de la preproducción.



La producción de la película consistía en el proceso de rodaje. Se escogía un director de fotografía para el proyecto y éste decidía junto con el realizador la construcción de las escenas y la iluminación. En la imagen (42), procedente de *Beau Sabreur* (1928), Gary Cooper se está acercando a la cámara mientras ésta retrocede con el *traveling* . El director de fotografía, C. Edgar Schoenbaum, es el que se encuentra sobre el *dolly*, fumando en pipa. Por lo general, el director de fotografía contaba con un equipo de ayudantes que se encargaban de medir la distancia entre los actores y la cámara (en este caso, una guía de madera sirve para asegurar que Cooper se mantiene en el encuadre y a una distancia constante del objetivo) mientras un cámara filmaba la toma a las órdenes del director de fotografía, aunque en este caso no hay ningu-

42
Superior: el director de fotografía, Schoenbaum, filma mientras un técnico (extremo izquierda) emp hacia sí el *dolly* para hac retroceder la cámara. Un palos en forma de «T» hacen que el actor Gary Cooper permanezca a u distancia constante del objetivo. *Beau sabreur* (Estados Unidos, 1928



43
Superior: la producción de *Ben-Hur* siguió paso a paso el modelo de división de trabajo introducido por los estudios de Hollywood (Estados Unidos, 1925).

no. Una *script* o secretaria de dirección era la encargada de anotar las tomas válidas, las partes del guión que ya se habían filmado y los elementos que debían repetirse en próximas tomas y escenas para que pudieran casarse unas con otras.

Un técnico en iluminación se encargaba de colocar los focos de luz siguiendo las instrucciones del director de fotografía. Si la cámara tenía que moverse, un técnico (a la izquierda de la imagen, vestido de blanco) se encargaba de empujar o tirar del *dolly*, una especie de vehículo con ruedas en el que iba fijada la cámara. Los efectos especiales consistían en hacer humo o en filmar una pintura en miniatura para simular una localización que hubiera resultado cara de construir o de viajar hasta ella, y se disponía de ayudantes para que proporcionaran o colocaran de forma adecuada los objetos. Los expertos en peluquería y vestuario estaban siempre pendientes para suavizar posibles manchas en la cara o procurar que los cabellos de los protagonistas se mantuviesen siempre en su sitio.

Las secuencias rodadas se entregaban a un montador, por lo general montadora, una vez que el rodaje había finalizado, o durante su producción, parte del proceso que daba comienzo a la posproducción. El montador se encargaba de cortar las secuencias y ensamblarlas unas con otras para narrar la historia de la manera más fluida y atractiva posible. Durante la etapa muda sólo los filmes más prestigiosos contaban con bandas sonoras compuestas para la película; cuando éstas se completaban, la mayoría de los filmes se enviaban sin sonido, y las salas de proyección contrataban pianistas u organistas para que interpretaran la música apropiada en cada momento de la acción. Con la llegada del cine sonoro, los compositores veían el material rodado y componían una banda sonora, que después una orquesta grababa y un técnico de sonido integraba en la película. Mientras tanto, el jefe del estudio, el productor y el director de la película daban su visto bueno al montaje y decidían la inclusión de elementos visuales como fundidos en negro o la progresiva desaparición de la imagen para utilizarlos como transición entre unas secuencias y otras. A continuación, se cortaban los negativos en el laboratorio siguiendo las instrucciones del montador y se realizaban cientos de copias para enviarlas a todos los cines del mundo.

Películas tan célebres como *Way Down East/Las dos tormentas* (D. W. Griffith, 1920), *The Three Musketeers/D'Artagnan* (Fred Niblo, 1920), *The Four Horsemen of the Apocalypse/Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1921), *Robin Hood/Robin de los bosques* (Allan Dwan, 1922), *The Ten Commandments/Los diez mandamientos* (Cecil B. De Mille, 1923), *The Hunchback of Notre Dame/Esmeralda, la zíngara* (Wallace Worsley, 1923), *The Thief of Bagdad/El ladrón de Bagdad* (Raoul Walsh, 1924), *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925) (43), *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), *Flesh and the Devil/El demonio y la carne* (Clarence Brown, 1926) y *Wings/Alas* (William Wellman, 1927) se produjeron de este modo. Se trataba de grandes filmes de aventuras e historias románticas de su tiempo, entendidos como puro entretenimiento, por lo que intentaban la mayor claridad espacial y psicológica, y estaban creados para desatar las emociones del público y para mostrar un mundo idealizado. Pretendían ser lo más cercanos posible, que hablaran de gente real, sólo que de un modo más glamuroso e interesante que la realidad , aunque sin que por ello los personajes dejaran de ser de carne y hueso. El adjetivo «clásico» que a menudo se utiliza para describir el cine de estas características, sin embargo, resulta un término pretencioso. El clasicismo en arte consiste en el equilibrio entre forma y contenido, un orden en el que lo intelectual y lo emotivo están en permanente armonía. El cine de Hollywood de los años veinte y treinta casi nunca conseguía este equilibrio, esta armonía (si hubo un período clásico en cine fue el del Japón de los años treinta y cuarenta), e incluso el realizador John Ford, que a menudo se considera como el paradigma del cine clásico de Hollywood, es autor de filmes como *My Darling Clementine/Pasión de los fuertes* (1946) o *She Wore a Yellow Ribbon/La legión invencible* (1949), ambas más románticas que clásicas.

La mayor parte de las películas de Hollywood poseen una carga emocional mayor que la que acostumbra a vivirse en la vida real. Los nubarrones negros desfilan sobre las cabezas de sus personajes como en una pintura o una poesía románticas, y sus historias tienen casi siempre el destino, el *fatum*, como telón de fondo. La suya es una variante excepcionalmente exitosa del exceso de sentimentalismo, frente a la cual se definiría el resto de las variantes del mundo del cine. Durante lo que queda del libro, nos referiremos a sus características con el nombre de «realismo romántico». Utilizo este término porque se trata de filmes que tienden a crear mundos al margen de los espectadores y los actores se com-

portan como si la cámara no existiera. A los actores noveles se les adiestraba para que no miraran a la cámara. Evitaban mostrar una imagen poco clara o que diera lugar a ambigüedades de significado. Se trata asimismo de un cine realista porque rara vez aparecen en ellos dioses, otros planetas o figuras simbólicas.

Este cine se distinguía por el tono, la estructura y la duración de los planos. La media en las películas estadounidenses entre 1918 y 1923 era de 6,5 segundos y en Europa los planos eran un treinta por ciento más largos, de 8,5 segundos de media. El cine comercial, tanto el de Hollywood como el de otro lugar, incluía tomas filmadas desde diversos ángulos, ya que permitían a los productores y montadores un mayor control sobre la escena y el ritmo de la historia.



44
Derecha: Greta Garbo y John Gilbert filmados con los nuevos objetivos de 75 y 100 mm en la película *El demonio y la carne*, de Clarence Brown, lo que daba lugar a escenas más íntimas y románticas, algo que se convirtió en habitual en este tipo de cine (Estados Unidos, 1926).

El estilo de las tomas en el cine realista romántico fue variando durante los años veinte. Los directores estadounidenses colocaban una gasa sobre el objetivo de la cámara para suavizar el aspecto de sus actrices con el fin de que parecieran más dulces y la imagen tuviera un tono más romántico. Uno de los primeros que utilizó esta técnica fue el director de fotografía de D. W. Griffith, Billy Bitzer, en *Broken Blossoms/La culpa ajena* (Estados Unidos, 1919). El empleo de imágenes más próximas en ese mismo período contribuía a acentuar el enfoque romántico. En los filmes que Greta Garbo rodó en Estados Unidos, los primeros planos se filmaban con los nuevos objetivos de 75 o 100 mm en lugar de con los habituales, de 50 mm. De este modo se obtenían las gigantescas imágenes suavizadas de películas como *Flesh and the Devil/El demonio y la carne* (Estados Unidos, 1926), en las que la nariz, los labios y las pestañas se enfocaban con total nitidez, mientras que sus cabellos y el fondo quedaban más difuminados (44).

Todo esto ocurría antes de la llegada del sonido y los diálogos grabados, con lo que este tipo de cine optimista, emotivo y de evasión, que se comprendía a la perfección incluso en los países de habla no inglesa, invadió el mercado internacional. Estados Unidos producía anualmente entre 500 y 700 largometrajes, con lo que en estos años inundó las industrias cinematográficas de otros países con más de seis mil títulos. Su brillantez y lo depurado de su técnica, junto con sus utópicos contenidos, atraían a espectadores del resto de los países más que los filmes propios. La Unión Soviética se aisló, impidiendo la entrada de la mayor parte de ellos, pero en países como Reino Unido la industria local se decidió por seguir la máxima «si quieres vencer al enemigo, únete a él», y adoptó los rasgos del cine realista romántico, al tiempo que el número de filmes franceses cayó de forma considerable.

Henry Miller mantenía que la producción de películas en serie de Hollywood era como «una dictadura en la que el artista era silenciado».[2] Karl Marx comentó que «el cine estaba realizado por ciegos [...] que lo producían, lo comercializaban y lo distribuían». Los dos creían que la aplicación de un enfoque industrial al cine era un error, y que las películas eran obras de arte. Aunque en el transcurso de la historia los estudios de países como Estados Unidos, Japón, la India, México, Italia, Reino Unido, China, Hong Kong, Corea y Francia han dado lugar a sistemas de producción de películas repetitivos y cínicos, pero controlados, en todo el mundo y a lo largo de todas las épocas, ha de reconocerse que han sido lo suficientemente flexibles y sofisticados como para dar lugar a las películas de Marcel Carné (Francia, años treinta), John Ford (Estados Unidos, años treinta y cuarenta), King Hu (Hong Kong, años sesenta), Buster Keaton (Estados Unidos, años veinte), Vincente Minnelli (Estados Unidos, años sesenta) o Yasujiro Ozu (Japón, años veinte a cincuenta). Y ello no sólo ha ocurrido cuando los jefes y dueños de los estudios giraban la cabeza, sino también delante de sus narices, algo posible gracias al hecho de que el sistema industrial de estudios contrataba a gente experta y con gusto. Algunos de estos realizadores, como Ford, se las ingeniaban para controlar el sistema para sus propios fines. Cuando Ford rodó sus westerns *Stagecoach/La diligencia* (Estados Unidos, 1939) y *My Darling Clementine/Pasión de los fuertes*, se sentaba delante de la cámara y, cuando acababa de filmar cada fragmento de acción que precisaba, alzaba su puño frente al objetivo de la cámara. Hacía esto para arruinar el resto de la toma y evitar que los productores y jefes del estudio pudiesen utilizar en la versión final nada que no fuera lo que él había decidido como válido. El realismo romántico de estudio fue el modelo que siguió el cine internacional durante esos años, y aunque no fue del todo rechazado por los directores que contrataban los estudios, los mejores de estos realizadores consiguieron modificarlo y mejorarlo bastante, en especial en las comedias del Hollywood de los años 1918-1928.

LAS COMEDIAS DE HOLLYWOOD

La libertad y los conocimientos técnicos de la industria de Hollywood para explorar las relaciones entre el cine y la comicidad no podían compararse con los de ningún otro lugar del mundo.

El actor de vodevil inglés convertido en payaso Charles Chaplin, que había pasado parte de su infancia en un orfanato de Londres para niños pobres, llegó a Estados Unidos en 1910, cuando contaba con veintiún años de edad, para afrontar la crudeza del mundo de los payasos de las producciones de Biograph y Keystone. Influenciado por el famoso comediante francés Max Linder, que también iba ataviado en sus actuaciones con un elegante traje y dirigía sus propias películas, Chaplin revolucionó el cine cómico tan profundamente como lo había hecho Griffith con el dramático, humanizándolo y proporcionándole una sutileza emocional y narrativa nunca vista. Se valió del sistema de estudios para realizar lo que realmente quería con un margen de acción mucho mayor que cualquier otro director, y escribió y produjo sus propias películas, además de realizar la música, actuar en ellas y dirigirlas.

45
Inferior: la compenetración entre Chaplin y Coogan dio lugar a una de las más hermosas interpretaciones infantiles del cine mudo.



La carrera de Chaplin es un ejemplo perfecto de «esquema más variación». En su segundo film, *Kid Auto Races at Venice/Carreras sofocantes* (Estados Unidos, 1914) utilizó un traje con bombín, unos pantalones abombados y sucios, un bastón y unas botas enormes que se convirtieron en sus señas de identidad. A partir de entonces, en palabras del crítico Walter Kerr, «se vio obligado a buscar, ya fuera por el método de prueba y error o por un arranque de inspiración repentina, lo que había en el interior de aquel envoltorio».[3] Su aspecto era el de un vagabundo miserable, pero también el de un caballero y un diletante. Esta ambigüedad fue lo que permitió a Chaplin, en sus filmes más maduros, explorar con gracia y sentido del ritmo la melancolía de su infancia, convirtiendo además su ambigua creación de pordiosero en un personaje mucho más sofisticado de lo que en un principio había pensado. Era capaz de rodar una escena veinte, treinta o cuarenta veces si era necesario y en ocasiones incluso detenía el rodaje para pensar. Las ideas eran siempre lo primero para él.

Una de las claves para entender la evolución de Chaplin, así como el papel que desempeñaron las ideas visuales en su trabajo, lo encontramos en el productor, director y actor canadiense de origen irlandés Mack Sennett. Éste, que produjo un total de más de 1.100 películas, participó en la fundación de la primera compañía cinematográfica dedicada exclusivamente a la comedia –Keystone– en 1912, creando un estilo cómico cuya influencia sería determinante para las generaciones posteriores. Mack Sennett fue quien dio a conocer a Chaplin y lo contrató en 1912. Al cabo de veintiséis meses, este último dejó Keystone, rebelándose contra las manías del estudio. Y aunque la gracia de sus posteriores trabajos no puede ponerse en duda, tal como afirma el historiador Simon Louvish, «sin los raquíticos números de Sennett, la existencia de ese mundo de personajes excéntricos y filántropos vagabundos, perdularios y violentos, pretendientes jóvenes e inocentes, mujeres vulgares y fanfarrones, sin embargo, el personaje de Charlie nunca hubiera existido. Y mientras que Charlie adoptó la forma de la pantomima de Karno en su nuevo mundo, el contenido era la América de Sennett, contagiosa, llena de nervio y de movimiento. Cada una de las pequeñas piezas y engranajes que constituían la base de la creación del personaje del vagabundo, con sus gestos amanerados, sus movimientos de bastón, su atención al rascarse la oreja y hasta los detalles más pequeños, fueron resultado de la profundización en el caos externo que reinaba en Keystone».[4]

En 1915, poco después de abandonar la compañía, Chaplin se convirtió en una estrella. Hacia 1916, ganaba alrededor de diez mil dólares por semana más unos abundantes extras y, lo que es más importante, controlaba totalmente el proceso creativo de sus películas, lo que se ha dado en llamar «montaje final». En 1919, creó junto con Mary Pickford, Douglas Fairbanks y D. W. Griffith la United Artists Corporation. Cuatro de las personas más poderosas del mundo del cine

de la época se unieron para fundar una compañía basada en producciones de calidad y en la libertad de creación, que, sin embargo, no contaba con estudio propio. En los años siguientes lanzaría filmes como *The Night of the Hunter/La noche del cazador* (1955), *Some Like It Hot/Con faldas y a lo loco* (1959) o *The Apartment/El apartamento* (1960), además de las películas de la serie Bond. Ironías del destino, sería el extravagante y perfeccionista director Michael Cimino, quien compartía muchos rasgos con el propio Chaplin, el que acabaría provocando la caída de United Artists al realizar uno de los mayores fracasos de taquilla de la historia del cine, el espléndido *western* épico *Heaven's Gate/La puerta del cielo* (1980).



46
Superior: las localizaciones y el estilo de *El chico* proceden, en parte, de los recuerdos infantiles del propio Chaplin (Estados Unidos, 1921).

Chaplin realizó su primer largometraje, *The Kid/El chico*, en 1921. Cuenta la historia de una madre soltera (interpretada por Edna Purviance) que se ve obligada a abandonar a su bebé. El personaje del vagabundo de Chaplin lo encuentra y lo cría, y cinco años más tarde, el pequeño (Jackie Coogan) empieza a trabajar para su padre adoptivo, rompiendo ventanas para que Chaplin pueda repararlas. En una ocasión, los servicios sociales llevan al niño a un centro de acogida para huérfanos, pero Chaplin hace todo lo posible para sacarlo de allí, y la situación se resuelve de una forma ambigua. Coogan realizó en este film una de las interpretaciones infantiles más naturales.

La visión de *El chico* puede seguir arrancando grandes carcajadas en el espectador, algo que ocurre con otros muchos filmes de Chaplin, pero no por ello hemos de olvidar la profundidad de las emociones que afloran en este trabajo. Algunas de las imágenes de la película, por ejemplo, proceden directamente de la propia infancia de Chaplin. Los faroles de las calles seguían el modelo de los de Londres en su juventud, y el gasómetro iba con chelines en lugar de con monedas de cuarto de dólar. La habitación donde viven padre e hijo es muy parecida a aquella en la que había vivido Chaplin de pequeño, y durante el año en el que se realizó la película, Chaplin retocó y profundizó en algunas secuencias, poniéndolas de nuevo todas juntas con innovadores detalles. La figura del padre vagabundo desea hacer las cosas bien con el niño y trata de enseñarle a vivir de un modo civilizado. En un momento dado, se hace un camisón con una vieja sábana y, tal era la inventiva de Chaplin, como actor y como director, que ante nuestros ojos aparece, no se sabe cómo, un fantástico camisón. Cuando finalmente fue lanzada, *El chico* obtuvo un éxito increíble, consiguiendo una recaudación en taquilla de dos millones y medio de dólares.

Otras películas como *The Gold Rush/La quimera del oro* (Estados Unidos, 1925), *City Lights/Luces de la ciudad* (1931), *Modern Times/Tiempos modernos* (1935) y *The Great Dictator/El gran dictador* (1940), una sátira de Adolf Hitler, convirtieron a Chaplin en uno de los cineastas más influyentes de las cuatro primeras décadas de la historia del cine. George Bernard Shaw dijo de él que se trataba de «el único genio que había nacido en la gran pantalla». Chaplin cambió, no sólo la imaginería del cine, sino también su sociología y su gramática. En la Unión Soviética admiraban de él su capacidad para la crítica social, lo que contribuyó a acrecentar los rumores sobre su pretendido comunismo. Como resultado de ello, en 1952 fue muy mal acogido de regreso a Estados Unidos, la que había sido su patria adoptiva durante cuarenta años, tras el viaje que realizó a Reino Unido para el estreno de su película *Limelight/Candilejas* (Estados Unidos, 1952). Tal fue la impronta dejada por Chaplin que muchos cómicos adoptaron un uniforme para crear su personaje. En Francia, desde finales de los años cuarenta en adelante Jacques Tati siguió los pasos de Chaplin, variando el modelo de un modo tan meticuloso como lo había hecho su mentor. En la Italia de los años cuarenta y cincuenta, se hizo famoso el cómico napolitano Toto, que no llevaba un traje especial, pero cuyo trabajo debe su profundidad al patetismo del personaje de Chaplin. También italiana era Giulietta Masina, quien representó a un personaje de ojos grandes y aspecto infantil en *La strada* (Italia, 1954) (47) y *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria* (Italia, 1957), que provenía directamente de Chaplin. Más interesante es el caso de Jean-Pierre Léaud, un actor de los años sesenta y siguientes, capaz de interpretar su personaje a la velocidad de Chaplin en sus filmes mudos y que, cuando torcía una esquina, desaceleraba derrapando, tal como hacía Chaplin cuando estaba a punto de ser alcanzado por el villano.



47
Superior: tanto la vestimenta como las expresiones faciales d Giulietta Masina en *La strada* revelan la influ de Chaplin, más de tr décadas después de *chico*. Director: Feder Fellini (Italia, 1954).

La influencia de Charles Chaplin en Harold Lloyd fue incluso más directa si cabe. Hijo de un fotógrafo de Nebraska, Lloyd debutó a los diecinueve años en una película de Edison de 1912, *The Old Monk's Tale*. En los años siguientes, probó diversos papeles hasta dar con un personaje cómico de riqueza parecida al de Chaplin. Tras protagonizar más de cien cortos en clave de comedia durante cuatro años, y a punto ya de abandonarlo, él y su productor probaron suerte con un largometraje en el que aparecía con unas gafas redondas y oscuras, que eran el elemento principal del personaje.[5] Estuvo intentándolo durante los cinco años posteriores antes de dar con el tipo que buscaba: un atlético y soñador quijote, a un tiempo agresivo y lírico, una mezcla entre un deportista y un borde. «La idea que subyacía detrás de todo esto era crear el reverso de la moneda de Chaplin. [...] Todas



sus ropas le estaban demasiado grandes, mientras que las mías eran raquíticas.» Pero no era simplemente el reverso de la moneda, porque la creación cómica de Lloyd era comparable en riqueza y profundidad a la de Chaplin. Aunque no aparecía como director de sus filmes en los créditos, lo cierto es que él mismo era el impulso creador que se hallaba tras ellos y tras secuencias con frecuencia vetadas, e incluso ángulos de cámara. En la pantalla, su personaje era dócil y sumiso, pero, sin embargo, podía explotar de repente con un arrebato de fuerza y furia. Era un muchacho impredecible.

A Lloyd todavía se le recuerda hoy en día por los ejercicios acrobáticos de «hombre mosca» que se convirtieron en su rasgo más característico. El film *Safety Last/El hombre mosca* (Estados Unidos, 1923) narra la llegada a la ciudad de un pueblerino que consigue un puesto de poca importancia en unos grandes almacenes, pero, al llegar a casa, le explica a su novia que es el director de los mismos. Cuando el negocio cae en picado, se le ocurre una estafa publicitaria: que alguien escale el exterior del edificio. Su orgullo sufre un duro golpe cuando es obligado a realizar él mismo la escalada. El film se basa en una idea de Lloyd –pero con trazos que parecen sacados de Keystone, la compañía de Sennett, donde Lloyd había trabajado en varias ocasiones– bastante temeraria, teniendo en cuenta que sufría de vértigo y había perdido uno de los pulgares y el índice en un accidente con una bomba causado por el fundido de unos plomos cuando estaba rodando *Haunted spooks* (Estados Unidos, 1920). Las primeras escenas de la decepción son bastante originales, pero los veinte minutos que Lloyd emplea en escalar el edificio y el final del film han arrancado el aplauso unánime de los espectadores en los cines hasta el día de hoy por su ingeniosa coreografía en vertical. Piso a piso, con la calle abajo casi siempre visible, Lloyd va encontrándose cuerdas, armas, redes, un perro, un ratón, una tabla y un reloj. El actor realizó la mayor parte de la escalada él mismo sin trucos fotográficos y con una estrecha plataforma debajo, fuera del encuadre. Cuando el ratón empieza a subírsele por la pierna, Lloyd menea su cuerpo de forma hilarante por una estrecha tabla, y cuando por fin llega a lo alto del edificio, le da en la cara un golpe de viento, se balancea, baila y se tambalea por el borde de la azotea, desafiando la gravedad. En una ocasión cae, pero, como su tobillo se queda enganchado en la cuerda de una bandera (48), sale disparado describiendo un gran arco por delante de la fachada del edificio, por encima de la bulliciosa calle que se ve al fondo, en un crescendo de la acción, hasta ir a parar a los brazos de su enamorada, Mildred Davis, con la que se casó poco tiempo después y que permaneció a su lado hasta su muerte, en 1969. Esta insuperable escena de la comedia de los años veinte pareció funcionar milagrosamente: una hermosa idea que se convirtió en realidad. El mucho más meticuloso director japonés Yazujiro Ozu, que empezó a dirigir a finales de los años veinte, estaba claramente influenciado por Lloyd.[6]

48
Superior: Harold Lloyd logró lo nunca visto antes con sus atléticos pero elegantes equilibrios. Su escena en lo alto de la azotea de *El hombre mosca*, en la que acaba de ser golpeado en la cabeza por el viento, es el clímax de una escalada en la que el protagonista desafía la gravedad (Estados Unidos, 1923).

Las películas de Lloyd consiguieron mayores éxitos en la taquilla que las de Charles Chaplin, y durante los años veinte realizó once largometrajes, lo que contrasta con los cuatro dirigidos por aquél. Una técnica más deslumbrante y experimental que la de ambos era la que utilizaba el actor que nunca sonreía, Buster Keaton. El poeta español Federico García Lorca lo describió de este modo: «Sus infinitos ojos tristes [...] son como el fondo de un cristal, como los de un niño travieso. Muy feos y muy hermosos. Ojos de avestruz. Ojos humanos con el exacto equilibrio de la melancolía».[7]



49
Superior: el actor, director y guionista Buster Keaton interpreta los dos personajes en esta escena en el teatro perteneciente a *El gran espectáculo*. La precisión que requería dicha escena ilustra el dominio absoluto del cine de Buster Keaton (Estados Unidos, 1921).

Nacido en Kansas en 1895, su nombre era Joseph Frank Keaton, y tomó el sobrenombre de Buster del famoso escapista Houdini. Al principio el cine no le gustaba, pues pensaba que todas las películas se parecían a los filmes sobre boxeo que se proyectaban en el fonógrafo del Palace de Tally. Sin embargo, en el año 1917 tuvo lugar un acontecimiento que cambiaría su forma de pensar. Cuando estaba visitando un estudio de cine en Manhattan, conoció a Roscoe «Fatty» Arbuckle, un cómico y director de cine que se convertiría en una importante influencia para él. Arbuckle permitió a Keaton que observara una cámara y éste se mostró tan interesado en el aparato que casi «trepó por ella», en palabras de su biógrafo.

Después de realizar quince cortometrajes con Arbuckle, Keaton, que todavía interpretaba a un personaje sonriente en esos primeros años, empezó a dirigir sus propios cortos. *One Week* (Estados Unidos, 1920), sobre una semana en la vida de una pareja de recién casados, fue toda una revelación. En una de las secuencias más celebradas del film, su ladeada casa empieza a dar vueltas a causa de un tornado, y Keaton sale disparado a través del edificio por el otro lado. En otra escena, Keaton coloca la mano delante de la cámara para proteger la intimidad de su esposa mientras ella se está dando un baño. *The Playhouse* (Estados Unidos, 1921) es incluso más original. Durante la escena del teatro, Keaton descubre que todos (los músicos, el director, los actores, el público, tanto de un sexo como del otro) son en realidad él mismo (49). Para conseguir ese efecto, se llevó a cabo un minucioso trabajo de edición de la película sin precedentes.

En 1921, Roscoe «Fatty» Arbuckle, el gran amigo de Buster Keaton, fue acusado y luego absuelto del supuesto homicidio de una mujer a la que se decía que había violado. La noticia saltó a las portadas de todo el mundo, poniendo fin a la carrera de Arbuckle, que moriría once años más tarde. Como respuesta a semejante escándalo, al descubrimiento de la adicción a la morfina del actor y director Wallace Reid y al asesinato del director William Desmond Taylor, en el año 1922 la industria del cine aprobó de la mano del general Will H. Hays una ley que prohibía las escenas violentas o de contenido sexual. Éstas y otras prohibiciones conformaron el llamado código Hays, que, junto con la presión de ciertos grupos religiosos, como la Legión Católica en favor de la Decencia, impidió que la sexualidad, la segregación racial y la problemática social se abordaran con naturalidad en Hollywood durante casi tres décadas. En cierta medida, la inocencia del realismo romántico estadounidense de los años siguientes se puede atribuir a esas presiones, al igual que el tono de crítica moral de la obra de directores como Cecil B. De Mille, quien a pesar de incluir escenas sexuales y decadentes en sus películas acaba castigando a sus personajes por semejante comportamiento. El código Hays se relajó en los años cincuenta, pero permaneció vigente hasta mediados de los años sesenta.

El éxito de Keaton con los cortometrajes le llevó a los largometrajes, a cual más personal. El argumento de *Our Hospitality/La ley de la hospitalidad* (Estados Unidos, 1923) es memorable: Buster Keaton se encuentra en la casa de una familia cuyos miembros pretenden asesinarlo, pero que, debido a la tradición de la hospitalidad vigente todavía en aquella época, no pueden hacerlo mientras esté de invitado por la familia.

Una escena que fue finalmente descartada de *The Navigator/El navegante* (Estados Unidos, 1923) ilustra la increíble inventiva de Keaton. Mientras se halla reparando el casco de un barco bajo el agua, se da cuenta de que los bancos de peces están chocando entre sí, por lo que asume el papel de guardia de tráfico submarino, haciendo que un banco se detenga mientras cede el paso a otro. Para rodar esta escena, hizo fabricar mil quinientos peces de goma y los fijó a una plancha de manera que pareciera que estaban nadando delante de la cámara. La escena ya montada se incluyó en el tráiler de la película y provocó carcajadas entre el público, pero cuando se incluyó en la versión definitiva no provocó ni una sola. Ello se debió a que, mientras Keaton se encontraba ordenando el tráfico bajo el agua, la heroína se encontraba en cubierta, sola y acosada por un grupo de caníbales. El público estaba, por tanto, demasiado preocupado por la suerte de la chica como para reírse ante la surrealista escena que estaba teniendo lugar unos metros más abajo. Cuando la tensión y el humor coincidían en la misma escena, como en *El hombre mosca* de Lloyd, se complementaban, pero cuando aparecían entrecortados en una misma secuencia, como en *El navegante*, se anulaban. La solución de Buster Keaton fue eliminar la costosa broma de la película.

50
Inferior: las proporciones del cine mudo resultan impresionantes aún hoy en día, en plena era del tratamiento de imágenes por ordenador. En esta escena, un tren real se precipita al vacío desde un puente, también real, de Oregón, en pleno clímax de *El maquinista de la General*, de Keaton (Estados Unidos, 1926).

En *The General/El maquinista de la General* (Estados Unidos, 1926), Buster Keaton se valió de la anticipación cómica para crear un gran efecto en el público. En ella, interpreta el papel del conductor de un tren a quien secuestran la chica y el propio tren estando él al frente del mismo. En la primera mitad de la película, viaja al norte hasta el refugio de los ladrones y en la segunda, una vez reunido con la muchacha, se escapan rumbo al sur a bordo de la locomotora. Todos los gags visuales de la primera parte se repiten, pero amplificados e invertidos, en la segunda mitad, estructura que desde luego no pasa desapercibida al público. El clímax de la película es, en palabras de Walter Kerr, «la escena visual más sorprendente jamás rodada en una comedia y, tal vez, en cualquier clase de película». Keaton regresa con el tren a sus tierras del sur y, mientras las tropas enemigas del norte avanzan, prende fuego a un puente de gran valor estratégico. Cuando los soldados se disponen a cruzarlo (50), el puente en llamas se hunde bajo el peso del tren, que se precipita en el río. Para esta secuencia no se utilizó ningún efecto especial y el tren utilizado se pudo ver durante varios años en Cottage Grove, Oregón. Esta escena es el mejor ejemplo de lo que podríamos denominar como «el cine sublime» de los años veinte, ese sentimiento de consciencia, lindante casi con el terror, motivado por las proporciones de las producciones de la época. Unas proporciones que se explican

51
Este cartel soviético de *El maquinista de la General* ilustra a la perfección el interés de Buster Keaton por las máquinas y su funcionamiento.



por varios motivos: la mano de obra por entonces era barata, Wall Street todavía no se había hundido, la imaginación era desbordante e incluso excesiva, y los estudios no ponían todavía demasiadas trabas a los caprichos de los directores.

A diferencia de lo que ocurrió en el caso de Lloyd, los ingresos de taquilla de las producciones de Buster Keaton no se correspondieron con el coste de las mismas, por lo que la MGM decidió rescindir el contrato firmado con el actor. Con el tiempo, Keaton acabó, desgraciadamente, refugiándose en la bebida, ganándose la vida como guionista de gags para películas como *A Southern Yankee* (Estados Unidos, 1948) y *Neptune's Daughter/La hija de Neptuno* (Estados Unidos, 1949). En los años cincuenta las copias de *La ley de la hospitalidad* y *El maquinista de la General* se perdieron, pero en 1952 el actor británico James Mason, que había adquirido la casa de Keaton, encontró varias copias en un armario semioculto. Las películas se volvieron a proyectar y en el Festival de Cine de Venecia de 1965 se organizó una retrospectiva de la filmografía de Keaton, que fue objeto de una gran ovación. Murió al año siguiente.

Al igual que Charles Chaplin, Buster Keaton fue muy popular en la Unión Soviética (51), donde se admiraba el rigor estructural de sus películas, así como su sentido del espacio. Su influencia se puede ver en *Arsenal* (Unión Soviética, 1929), una de las grandes películas del cine soviético. Más incluso que Chaplin, el humor espacial de Keaton fue el antecesor de los planos largos de Jacques Tati, en Francia. Logró aunar el entretenimiento con la innovación, contribuyendo a sentar los cimientos de la industria del cine. Menos de una década después de que se consolidaran los diferentes elementos del realismo romántico, el surrealismo y los números imposibles de ballet de las grandes comedias estadounidenses se lanzaron a explorar sus límites.

RECHAZO AL REALISMO ROMÁNTICO

No fueron tan sólo intelectuales de la talla del reconocido Henry Miller quienes cargaron contra el cine de Hollywood y el resto del mundo cinematográfico. Los directores se sentían manipulados, las estrellas bastante degradadas, escritores como William Faulkner y Raymond Chandler se refugiaron en la bebida para olvidar que se estaban prostituyendo, y los llegados a Estados Unidos procedentes de otras culturas cinematográficas, como la actriz Greta Garbo, Mauritz Stiller, F. W. Murnau y Otto Preminger, estaban decepcionados ante el funcionamiento de la industria del cine en Estados Unidos. Salvo contadísimas excepciones como las de Charles Chaplin, Harold Lloyd y Buster Keaton, lo que de verdad definió la consolidación del lenguaje cinematográfico en los años veinte fue la aparición de visiones disidentes. Al tiempo que el lenguaje claro, narrativo y lineal del realismo romántico se consolidaba hacia el año 1918, empezaron a aparecer en todo el mundo muchos directores críticos con dicha visión estandarizada. La corriente principal de cine de entretenimiento no dejó de atraer al público de numerosos países, pero en el resto del capítulo analizaremos las siete grandes alternativas al realismo romántico que surgieron por aquellas fechas. Los directores de estas películas no fueron ni los más famosos ni los más influyentes, pero tenían en común la voluntad de buscar alternativas a las normas

convencionales imperantes por aquel entonces. Para algunos de estos realizadores, el tan llevado realismo romántico no permitía realizar comedias lo bastante innovadoras. Por ejemplo, para algunos realizadores escandinavos, indios y estadounidenses, los llamados o conocidos como naturalistas, este tipo de cine no era lo bastante realista como para reflejar la cantidad de problemáticas sociales. Para un grupo de directores franceses, los impresionistas, resultaba demasiado convencional como para plasmar la percepción cambiante de la realidad. Para los expresionistas alemanes, a su vez, y a diferencia de los escandinavos, este cine se quedaba en la visión aparente de la realidad y no profundizaba en el interior oculto de las personas. Para los cineastas soviéticos, era demasiado conservador políticamente, y muy aburguesado desde el punto de vista del montaje. Para los directores con una mentalidad más artística, no daba respuesta a sus inquietudes abstractas, y para los japoneses, no dejaba de ser una novedad occidental, irrelevante en un país donde seguía dominando el *benshi* y el cine bidimensional.



52
Superior: Boris Barnet en *La chica de la sombrerera* (Unión Soviética, 1927), una rara comedia soviética en la línea del cine de Ernst Lubitsch.

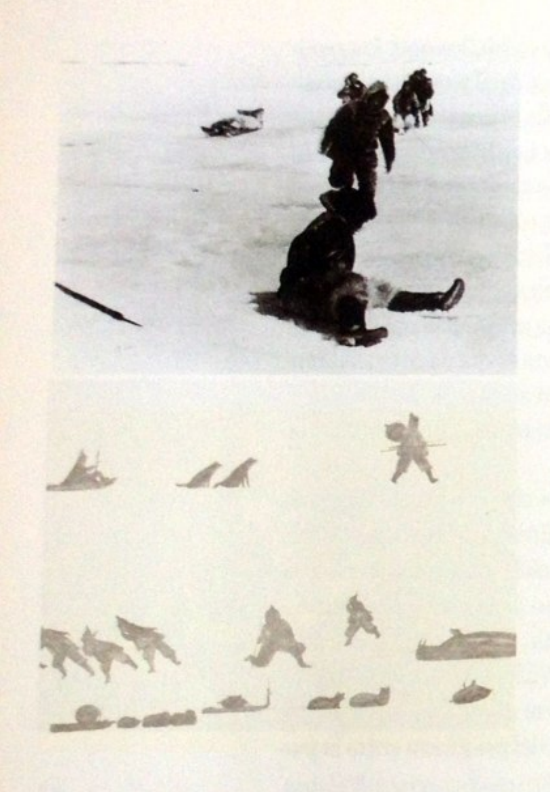
Los directores de comedias de fuera del ámbito de Hollywood fueron los menos críticos de estos siete grupos. Los personajes femeninos de las películas de Charles Chaplin, Harold Lloyd y Buster Keaton nunca llegaron a desarrollarse del todo y, frente a la inocencia sexual de las mismas, en las comedias de los disidentes encontramos un tratamiento más atrevido y provocador de lo que la censura estadounidense habría de permitir tras el escándalo Arbuckle. La figura indiscutible de este nuevo enfoque fue Ernst Lubitsch, hijo de un sastre de Berlín. Este antiguo guionista tenía veintiséis años cuando dirigió su primera película relevante en el que era su país de origen, *Die Augen der Mummie Ma/Los ojos de la momia* (Alemania, 1918), que empieza con el siguiente guiño: «Esta película contó con un gran presupuesto, esto es, dos palmeras, y se rodó en escenarios de Egipto, es decir, en las montañas calizas de Rudesdorf (cerca de Berlín)». Estas palabras ilustran el tono del director más irónico y mordaz de la época. Su primer gran éxito le llegó con *Die Austernprinzessin/La princesa de las ostras* (Alemania, 1919) y *Madame Dubarry*, estrenada ese mismo año y con Pola Negri en el papel protagonista, que recibió también muy buenas críticas. La reputación de su dominio tras la cámara no tardó en consolidarse, hasta el punto de que Mary Pickford lo invitó a Estados Unidos para que dirigiese sus películas. Antes de embarcarse en su etapa estadounidense, rodó una última comedia en Alemania, *Die Bergkatze/El gato montés* (Alemania, 1921), en la que un oficial es ascendido y debe abandonar la ciudad para desconsuelo de su legión de antiguas amantes; sus hijas lo despiden en una escena de marcado tono erótico que no tardaría en censurarse en Hollywood. De camino a su nuevo destino, la hija de un ladrón se enamora de él y en una sorprendente secuencia onírica él le entrega su corazón, que ella se come mientras unos muñecos de nieve bailan alrededor. El surrealista diseño de producción de *El gato montés* era muy atrevido y cuando Lubitsch se estableció en Hollywood continuó imprimiendo a sus películas ese mismo tono subversivo. Por ejemplo, en *Forbidden Paradise/La frivolidad de una dama* (Estados Unidos, 1924), el enfrentamiento entre un ministro y sus desleales oficiales se filmó mediante una serie de primeros planos. Uno de los rebeldes ataca con la espada al ministro, quien a su vez le golpea con la suya. De repente, la cámara se queda congelada enfocando al oficial. ¿Es que el ministro le apunta con un arma más contundente? No, sencillamente acaba de sacar un talonario: la disputa acabará por medios más pacíficos.

Salones de casas de gente de clase media, selectos clubes y magníficas salas de baile eran los escenarios en los que el realizador Ernst Lubitsch situaba sus triángulos amorosos. Sus películas tratan, en gran medida, de los placeres de la vida, en claro contraste con el austero retrato victoriano de la sexualidad que dominaba en el cine estadounidense desde D. W. Griffith. En la popular *The Marriage Circle/Los peligros del flirt* (Estados Unidos, 1925), un psiquiatra y su esposa aparecen desayunando, escena en la que se ofrece un primer plano de un huevo y, a continuación, de una taza de café. La mano del psiquiatra corta la parte superior del huevo mientras su mujer sirve el café. De repente, la mano de él desaparece de la escena y, acto seguido, desaparece también la de ella, como si el desayuno hubiese quedado en un segundo plano: un deseo más apremiante que comer se ha apoderado de la pareja y, aunque Ernst Lubitsch no filma el acto amoroso que se sucede, lo sugiere con la absoluta maestría de un profesional del cine.



53
Superior: la guionista y directora Lois Weber, fotografiada aquí ante s máquina de escribir, fu una de las realizadoras mejor pagadas del mu Sus películas tienen u fuerte tono realista.

Las películas del infravalorado director Boris Barnet, de origen ruso, tenían un tono muy parecido a las de Lubitsch. Empezó a dirigir en 1926, después de una etapa en la que se ganó la vida como boxeador. Como hicieran Bauel y Protazanov años antes, Barnet contribuyó a darle un tono naturalista a la interpretación en el cine ruso y soviético. En claro contraste con sus tragedias, *Debushka s korobkoy/La chica de la sombrerera* (Unión Soviética, 1927) es la historia irreverente de una chica de campo, Natasha, que se gana la vida haciendo sombreros para después vendérselos a un sombrerero de Moscú (52). Hace ver que está casada con un estudiante para, así, poder compartir habitación y evitar más gasto. Las escenas de flirteo entre ambos en la ha-



bitación están rodadas con una gran originalidad, sobre todo cuando la casera sospecha del engaño y les vacía toda la habitación, incluida la alfombra. Lubitsch o Chaplin se habrían limitado a sugerir la posibilidad de que duermen juntos, pero Boris Barnet lo insinúa de una manera mucho más descarada y atrevida.

El último de los directores de comedias no estadounidense era hijo de un comerciante parisino. Fascinado por la poesía y el teatro, René Clair dirigió una de las comedias más influyentes del cine mudo de aquel tiempo, *Un chapeau de paille d'Italie/Un sombrero de paja de Italia* (Francia, 1927), en la que un señor que se dirige a su propia boda ve cómo su caballo se come el sombrero de paja de una mujer casada que se ha ido de excursión con su amante, incidente éste que le lleva a intentar dar con un sombrero idéntico al que se ha comido su caballo. René Clair se convertiría en uno de los directores más imaginativos de la época, y en esta película se sugiere ya buena parte de su maestría en el dominio de las imágenes y de la parodia.

54
Superior: escena del documental *Nanuk, el esquimal*, de Robert Flaherty. Para diseñar algunas escenas se valió de pinturas esquimales (inferior), (Estados Unidos, 1921).

En los años veinte, una heterogénea colección de realizadores de todo el mundo, críticos con la corriente escapista imperante en el cine de Estados Unidos, Reino Unido, India y Francia, y deseosos a su vez de explorar aspectos de la vida hasta entonces ignorados, coincidieron en su exploración de las posibilidades del naturalismo cinematográfico. Lois Weber (53) fue una de las realizadoras mejor pagadas del mundo y, sin duda alguna, la mejor en el año 1918. Antigua trabajadora social en los barrios más pobres de Pittsburgh y Nueva York, empezó como actriz y más tarde se pasó a escribir, producir y dirigir películas que, según sus propias palabras, «habrían de influir para bien en la mente del público».[8] A pesar de su fama, desde sus inicios optó por abordar temas que iban más allá del enfoque convencional del realismo romántico. En *The Jew's Christmas* (Estados Unidos, 1913) e *Hypocrites* (Estados Unidos, 1914) critica los prejuicios religiosos, y en *The People vs. Joe Doe* (Estados Unidos, 1916) arremetió contra la pena capital. Como en el caso de Alice Guy-Blaché (*véase* primer capítulo de este libro), su importancia en la historia del cine rara vez ha sido objeto del reconocimiento que le correspondería.

El estadounidense Robert Flaherty, explorador e hijo de un geólogo, también plantó cara a la corriente más comercial del cine imperante por aquel entonces, pero desde una perspectiva muy diferente. Al igual que Louis Le Prince, los hermanos Lumière y los cámaras que filmaron la revolución mexicana, no utilizó actores profesionales. El resultado fue el célebre documental *Nanook of the North/Nanuk, el esquimal* (Estados Unidos, 1921), el más largo de su género hasta la fecha. El protagonista es Nanuk, un famoso cazador inuit de Alaska. Flaherty ya había rodado en una fecha tan temprana como 1913 en los paisajes helados del Ártico, pero se dio cuenta de que necesitaba contar una historia para suscitar interés en el público. En 1920, adoptó un enfoque más clásico del cine (en el verdadero sentido de la palabra) y se centró en una persona, Nanuk, y su familia. Flaherty quería mostrar «la antigua majestuosidad y el carácter de estas gentes, mientras todavía sea posible hacerlo, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter, sino a ellos mismos como pueblo». Rodó a los inuits cazando y construyendo iglúes, valiéndose de técnicas en algunos casos ya absoletas. Este tipo de reconstrucción tenía algún precedente: tal como ya vimos en la página 47, algunos realizadores estadounidenses habrían filmado medio preparadas ciertas batallas de Pancho Villa. Flaherty se inspiró para algunas escenas en dibujos tradicionales de los esquimales (54 INFERIOR), y la cinta resultante es uno de los cantos a la lucha del hombre contra los elementos más impresionantes de todo el cine mudo. La película fue un éxito internacional, infinidad de heladerías pasaron a llamarse igual que el protagonista, y su muerte por inanición dos años después fue recogida en las portadas de la prensa de todo el mundo. Flaherty continuó haciendo películas hasta finales de los años treinta y vivió lo bastante como para ver la consolidación del género del documental, al que tanto había contribuido el éxito de *Nanuk, el esquimal*. Y aunque este tipo de cintas no logró la financiación ni la distribución nacesarias en los años inmediatamente posteriores, dio lugar, sin embargo, a algunas de las producciones de mayor dignidad y visceralidad de toda la historia del cine, como, por ejemplo, *Let There be Light*, del realizador John Huston (Estados Unidos, 1946); *This House is Black/La casa negra*, de Farough Farrokhzad (Irán, 1962); *Shoah*, de Claude Lanzmann (Francia, 1985); *Yuki: Yukite Shingun/The Emperor's Naked Army Marches on*, de Kazuo Hara (Japón, 1987); *Marlene*, de Maximilian Schell (Alemania, 1983); *Bhopal*, de Tapan Bose (India, 1991); *Vai viegli büt jaunam/¿Es fácil ser joven?*, de Juris Podnieks (Letonia, 1987); y *Sreda 19.7.1961/Miércoles 19/7/1961*, de Viktor Kossokovsky. Las mejores galas de la mayor parte de las películas de ficción palidecen ante estos filmes.

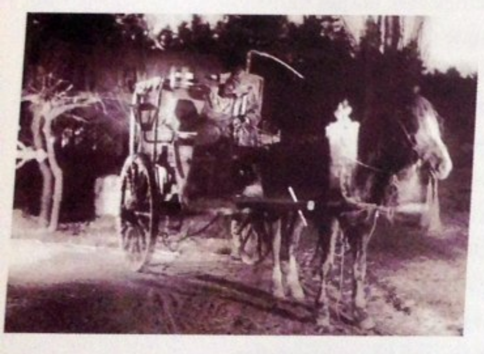
En la Suecia de finales de los años diez y de los años veinte, Victor Sjöström y Mauritz Stiller continuaron rodando grandes películas de corte naturalista. A partir de 1919, la mayoría de las películas estadounidenses se rodaban en espacios interiores con luz artificial. No obstante, en Escandinavia se prefirió utilizar la luz natural difuminada o matizada, lo que con los años se tradujo en esa foto-

55
Derecha: una jovencísima Greta Garbo en el papel de Elizabeth en *La expiación de Gösta Berling*, de Mauritz Stiller. El naturalismo de la iluminación de esta escena es típico de las pelícluas suecas de esta época (Suecia, 1924).



grafía realista y delicada que tanto habría de influir en directores de fotografía de renombre internacional como Sven Nykvist o Néstor Almendros.

La versión mutilada de dos horas de *Gösta Berlings Saga/La expiación de Gösta Berling*, de Stiller (Suecia, 1924), contiene algunas escenas de notable realismo fotográfico. En esta peculiar adaptación de una novela de Selma Lagerlof, el papel de Elizabeth lo interpreta la actriz Greta Garbo, la misma que habría de convertirse en una de las figuras más enigmáticas del cine mudo. La adaptación que Victor Sjöström realizó de otra obra de la misma novelista, *Körkarlen/La carreta fantasma* (Suecia, 1921), en la que el propio director interpreta el papel protagonista, contiene momentos de tal fuerza que no sorprende que haya quien considere a Victor Sjöström el mejor director de la época. La película anticipa la estructura del film *Intolerancia* (Estados Unidos, 1916) y *Rojo no reikon* Japón, 1921), y empieza con David Holm en un cementerio la noche de fin de año, riéndose de un carro fantasma conducido por la Muerte (56), que viene para llevárselo al otro mundo. La desgraciada vida de David se muestra en una serie de cinco relatos en un largo *flashback* interrumpido de vez en cuando con saltos hacia adelante después de la visita del carro fantasma. En una escena, lo vemos observando a su esposa, decidida a acabar con su vida y la de sus hijos. A propósito de la compleja estructura temporal de la película, un crítico escribió que «el efecto global es remarcable y, a su manera, sin equivalente en el mundo del cine anterior a los años sesenta». Sjöström y Julius Jaenzon, el director de fotografía, plasman la descarnada belleza del paisaje como contrapunto de la sociedad, tal como se hiciera en



56
Superior: escena de la adaptación que Victor Sjöström hiciera de la ovela de Selma Lagelof *La arreta fantasma* (Suecia, 921).

otras películas suecas de la época, como *Ingeborg Holm* (Suecia, 1913) y *Vern Dömer/Juicio de Dios* (Suecia, 1922), ambas del propio Victor Sjöström. El fondo religioso de su filmografía habría de ejercer una gran influencia en otros realizadores posteriores, entre ellos el danés Lars Von Trier, sobre todo en su retrato de la isla escocesa de Skye en *Breaking the Waves/Rompiendo las olas* (Reino Unido-Dinamarca, 1998).



57
Superior: Paul Roberson en *Body and Soul*, una de las pocas películas que se han conservado de uno de los primeros directores estadounidenses negros, Oscar Micheaux (Estados Unidos, 1924).

Las películas del guionista, director y productor estadounidense Oscar Micheaux abordaron la realidad de una manera muy diferente a la de los grandes estudios. Micheaux nació en 1884 en el seno de una familia de esclavos negros liberados. Logró reunir el dinero necesario para las cerca de cuarenta películas que rodó entre 1919 y 1948 vendiendo participaciones de su obra y llegando a acuerdos con cines frecuentados por espectadores negros. Sus películas resultaban a menudo demasiado descarnadas y crudas, pero no en vano retrataban las penosas condiciones de vida de los esclavos. Por desgracia, pocas de ellas han sobrevivido hasta nuestros días. En *Within our Gates* (Estados Unidos, 1920), muestra las terribles consecuencias a las que debe hacer frente una joven negra en su intento de llevar una escuela para niños negros con la ayuda de un blanco. El vívido retrato que ofrece de la racista sociedad norteamericana viene a ser el contrapunto de Micheaux a *El nacimiento de una nación*, estrenada cinco años antes. En *Body and Soul* (Estados Unidos, 1924) aparece el actor y cantante de color Paul Robeson desempeñando el papel de un sacerdote que se aprovecha de la generosidad de sus feligreses (57). Uno no puede evitar preguntarse qué habría sido del cine dirigido por realizadores negros si a Micheaux le hubiese abierto las puertas alguno de los grandes estudios, como por ejemplo la Warner Bros.



58
Superior: escena de una las primeras películas indias de crítica social, *Indian Shylock*, de Babura Painter (India, 1925).

El cine indio de los años veinte continuó ofreciendo retratos de vidas de santones y consolidando lo que con el tiempo llegaría a denominarse «All Indian Films», es decir «películas para toda la India», una serie de fantasiosos filmes que se realizaban sin un credo o una localización específicos con el único propósito de atraer el interés al público de las diferentes regiones, religiones y castas del subcontinente asiático. Con el tiempo, algunos realizadores se distanciarían de esta línea, apostando por otra con mayor compromiso social. Homi Master, uno de los directores indios de mayor éxito de los años veinte, optó por ir a Europa para comercializar las

primeras películas de Phalke (*véase* pág. 46). En el año 1924, dirigió *Twentieth Century*, con la que creó el género del melodrama social. El protagonista es un vendedor ambulante que, tras reunir una fortuna, se convierte a su vez en un explotador y un colaboracionista con las autoridades coloniales británicas.

El antiguo artesano y pintor Baburao Painter tuvo una influencia mucho mayor en el cine indio que Master, sobre todo en la región central y occidental de Maharashtra. Al igual que este último, tenía como gran referente *King Harishchandra* (India, 1913) y exploró tanto los géneros sociales como los históricos del cine indio. Para controlar la tonalidad de los grises y los negros de la cámara, recurrió al uso de filtros coloreados. La primera película india de contenido social fue *Savkari Pash/ Indian Shylock* (India, 1925), en la que el protagonista es un campesino (R. V. Shanataram) que, al quedarse sin tierras por culpa de un desaprensivo, se ve obligado a emigrar a la ciudad, donde tiene que empezar desde cero. La interpretación de los personajes es melodramática, pero la voluntad de centrar la atención del espectador en la problemática social que se plantea hace que la película no atienda a las reglas convencionales del mundo cinematográficob imperante por aquel entonces.

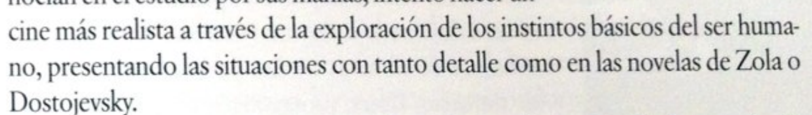
De nuevo en Estados Unidos, nos encontramos con una ambiciosa película con idéntico propósito. Su mismo título, *Greed/Avaricia* (1923-1925), deja bien clara su finalidad. Erich Von Stroheim, su guionista y director, expresó en una ocasión un deso compartido por todos los seguidores del naturalismo: «Es posible contar una gran historia en imágenes [...] de tal modo que el espectador crea que lo que está viendo es real».

Von Stroheim era un antiguo operario de Viena en una fábrica de sombreros con pretensiones aristocráticas que, tras emigrar a Estados Unidos en 1909, entró en el mundo del cine como actor, donde no tardó en encarnar la figura del sádico oficial prusiano de la primera guerra mundial. Sus primeras películas como director muestran su fascinación por el detalle, así como por la decadencia y la corrupción moral de las clases adineradas. Aunque el estilo de Von Stroheim abarcó tanto el simbolismo y el expresionismo como el naturalismo, rodó cada una de las escenas de *Avaricia*, basada en la novela *McTeague* del escritor estadounidense Frank Norris, con una gran meticulosidad. Los nueve meses de rodaje costaron 1,5 millones de dólares y en un principio la película tenía una duración de casi diez horas. La historia, la de un matrimonio fracasado, es un tema clásico en la filmografía de Von Stroheim. La esposa de un dentista de San Francisco gana la lotería y, a medida que se hace más y más avariciosa, su marido, que no tiene ni un céntimo, se refugia en la bebida. En un momento dado, decide asesinarla y, en un infame clímax rodado en el conocido Valle de la Muerte, mata también a un rival que se ha cruzado en su camino, a cuyo cadáver queda sin embargo irremediablemente unido por culpa de unas esposas. Es una película sobre el desencanto, de ahí que muchos críticos hayan comparado la sombría visión de Von Stroheim con la de la literatura rusa del siglo XIX, con la que *Avaricia* comparte el deseo de sacar a relucir la verdadera naturaleza del ser humano. En una escena extraordinaria, la esposa de McTeague aparece retozando desnuda entre cantidad de monedas de oro (59) (rodeada de objetos dorados, desde las monedas hasta los marcos, los dientes e incluso un canario se habían pintado a mano de amarillo). En otra, él la golpea con fuerza por haberle servido un pedazo de carne podrida.

La MGM no aprobó las diez horas de la versión original de *Avaricia* y finalmente la redujo a una cuarta parte de su duración. La versión que se ha conservado es algo más larga y todavía sigue sorprendiendo, pero sin duda la original es uno de los grandes tesoros perdidos de la historia del cine. Cuando Von Stroheim vio la versión mutilada en 1950 en un cine de París, exclamó: «Es como una exhumación, como si dentro de un diminuto ataúd hubiese encontrado mucho polvo, un olor terrible, una vértebra y una clavícula».[9] Ese mismo año, realizó una interpretación memorable en *Sunset Boulevard/El crepúsculo de los dioses*, de Billy Wilder (Estados Unidos, 1950), en el papel del director de una antigua estrella de cine. Tan artificial es el mundo en el que vive que se inventa cartas de admiradores para su estrella y, cuando se muere el mono que tiene como mascota, lo entierra con toda ceremonia. «$troheim», que es como lo conocían en el estudio por sus manías, intentó hacer un



59
Superior: la actriz Zasu Pitts interpreta en *Avaricia*, de Erich Von Stroheim, el papel de una esposa que enloquece de codicia. Las monedas que aparecen en esta escena se pintaron de amarillo (Estados Unidos, 1923-1925).

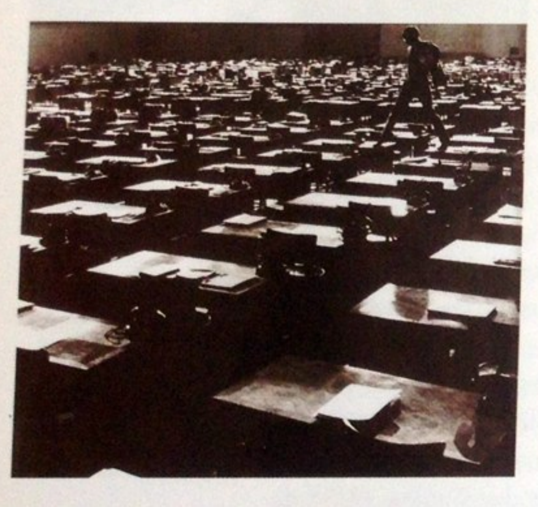


cine más realista a través de la exploración de los instintos básicos del ser humano, presentando las situaciones con tanto detalle como en las novelas de Zola o Dostojevsky.

Tres años después de *Avaricia*, la MGM produjo otra película que ofrecía un retrato de la sociedad estadounidense más fiel a la realidad que la del realismo romántico, y que se convirtió en la película de crítica social más famosa anterior al crack del 29. *The Crowd/...Y el mundo marcha* (Estados Unidos, 1928), de King Vidor, narra la historia de John, un oficinista de Nueva York, y su esposa, con la que tiene una niña, que muere. John no logra asumir semejante tragedia y, en una escena realmente conmovedora, trata de amortiguar el ruido procedente de la calle para no molestar a la pequeña, sin darse cuenta de que está muerta. Tras hundirse en una tremeda depresión, encuentra trabajo en un puesto de bocadillos. El realismo de la película nos muestra a un hombre sin demasiado talento ni ímpetu que cree ser capaz de llegar a lo más alto, cosa que nunca consiguió. Es el desencanto del sueño americano, al que todos los personajes







60
Superior: una misma idea visual (la de un impersonal espacio abierto de trabajo) desarrollada por tres realizadores: en *...Y el mundo marcha*, de King Vidor (1928), en *El apartamento*, de Billy Wilder (1960) y en *El proceso*, de Orson Welles (1961).

con los que se cruza John están dando lo mejor de sus vidas, obsesionados como están por alcanzarlo.

Nacido en el seno de una rica familia tejana en el año 1894, King Vidor, después de ver *Intolerancia*, se propuso hacer una película que, como aquélla, abordara la condición humana. Fue uno de los primeros intelectuales del cine, frecuentó la compañía de escritores de la talla de Ernest Hemingway y James Joyce en París, y al término de su larga carrera puso el subtítulo «Introducción a la metafísica» a una película suya de 1964. Sus películas son consideradas únicas en muchos sentidos. Nunca hay personajes malos, y dos terceras partes de aquellas en las que él no escribió el guión lo hicieron mujeres. Tal vez eso explique que destacara tanto en películas dirigidas a un público masculino (*The Texas Rangers*, Estados Unidos, 1936; *Nortwest Passage/Paso al noroeste*, Estados Unidos, 1940; *Man without a Star/La pradera sin ley*, Estados Unidos, 1955) como en las dirigidas al público femenino (*Stella Dallas*, Estados Unidos, 1937, o *Duel in the Sun/Duelo al sol*, Estados Unidos, 1947).

King Vidor mostró un gran interés por la experimentación a lo largo de toda su carrera. *...Y el mundo marcha* fue una de las primeras películas que utilizó la ciudad de Nueva York como escenario principal, sirviéndose de cámaras ocultas para captar la realidad de sus calles. Como protagonista, eligió a James Murray, un extra desconocido. Influido por los realizadores alemanes mencionados unas páginas más adelante, Vidor concibió una compleja escena inicial en la que la cámara, sujeta en lo alto de una grúa, filma cómo la gente entra y sale de un edificio antes de subir, detenerse delante de una ventana, entrar por ella, seguir hasta una sala enorme llena de mesas de escritorio y acabar deteniéndose en una en concreto, la de John. Esta secuencia logró plasmar tan bien la vida anónima de un oficinista normal y corriente que Wilder decidió repetirla en *The Apartment/El apartamento* (Estados Unidos, 1960) (60 CENTRO), su peculiar versión de la película de Vidor. Orson Welles la explotó al máximo en *Le procès/El proceso* (Francia, 1962). *...Y el mundo marcha* tuvo también una notable influencia fuera del cine occidental. Los soviéticos la consideraron como un original ataque al capitalismo desde dentro, siguiendo la estela del cine de Charles Chaplin. Los realizadores indios, como Chetan Anand, la utilizaron como punto de partida para películas populistas sobre la clase obrera como *Taxi Driver* (India, 1955). La MGM se encontraba tan incómoda con ella que insistió a Vidor para que rodara siete finales optimistas diferentes. Finalmente, se eligió uno en el que John y su mujer aparecen en un teatro riéndose ante un payaso vestido de persona normal y corriente a la salida del trabajo. Mientras se ríen de sí mismos, la cámara retrocede hasta que se confunden con la multitud.

...Y el mundo marcha ilustra no pocos aspectos del cine de entreguerras. El tema de la sociedad de masas emergente, del ciudadano normal y corriente, no sólo lo abordó Vidor, sino que lo encontramos también en el musical *Gold Diggers of 1933/Vampiresas de 1933*, de Mervyn LeRoy (Estados Unidos, 1933), así como en las películas de René Clair, Jean Vigo y Marcel Carné. Asimismo, el dinamismo de la ciudad, con sus ritmos y sus composiciones, constituía un tema perfecto para explotar las posibilidades del movimiento de la cámara. Realizadores como los alemanes Fritz Lang y Walter Ruttmann o el soviético Dziga Vertov[10] mostraron su faceta más creativa en sus realizaciones tomando la ciudad como tema principal en películas como *Metropolis/Metrópolis* (Alemania, 1927), *Berlin: Die Symphonie einer Grosstadt/Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Alemania, 1928) y *Chelovek s kinoapparatom/El hombre de la cámara* (Unión Soviética, 1929), respectivamente.

La última cinta en la línea de las películas naturalistas disidentes se asemeja a las otras tan sólo en parte. *La aldea maldita*, de Florián Rey (España, 1929), trata, al igual que *Indian Shylock*, de Painter, de una familia rural que emigra a la gran ciudad, ofreciendo un canto a los valores eternos de la vida en el campo y plasmando el miedo que por aquel entonces mucha gente sentía ante el imparable proceso de urbanización. Los políticos conservadores del país se habían valido de ese miedo para criticar la modernidad y lo que percibían como el declive moral de la sociedad española. Las escenas rurales de la película están rodadas con una gran sencillez, al estilo de Painter, pero la segunda mitad, que transcurre en la ciudad, gana en complejidad. No obstante, la visión crítica y descarnada de la sociedad ajena a la línea más convencional del cine se limita tan sólo a unas pocas escenas.

Las películas de Weber, Flaherty, Sjöström, Micheaux, Master, Painter, Von Stroheim, Vidor y Rey son muy diferentes en forma y contenido. Pero en sus pretensiones antropológicas o de concienciación social, en su meticuloso compromiso con el detalle naturalista y su desconfianza hacia el capitalismo y la exclusión social que genera, todas ellas muestran lo incompleta que era la visión que del mundo ofrecía el realismo romántico. La mayoría de los directores de estas

películas no se conocieron, ni desde luego representan tipo alguno de movimiento social ni intelectual, y sin embargo sus películas fueron utilizadas en diversas ocasiones como grandes obras de prestigio por los mismos estudios cuya visión del mundo criticaban. En su voluntad de ir más allá de los límites del realismo romántico, se adentraron en un espacio que buena parte del gran público considera inadecuado para el cine. Este espacio lo agrandarían los realizadores del cine británico de los años treinta, del italiano a partir de 1945, y del africano y de Oriente Medio de finales de los años sesenta y setenta. En ese sentido, la impronta de estos directores naturalistas en la forma y el contenido perduró mucho más que la de buena parte de las películas escapistas.



61
Derecha: en *La sonriente madame Beudet*, Germaine Dulac recurrió a la manipulación de la cámara y a la distorsión de las imágenes para plasmar las emociones de la protagonista (Francia, 1921).

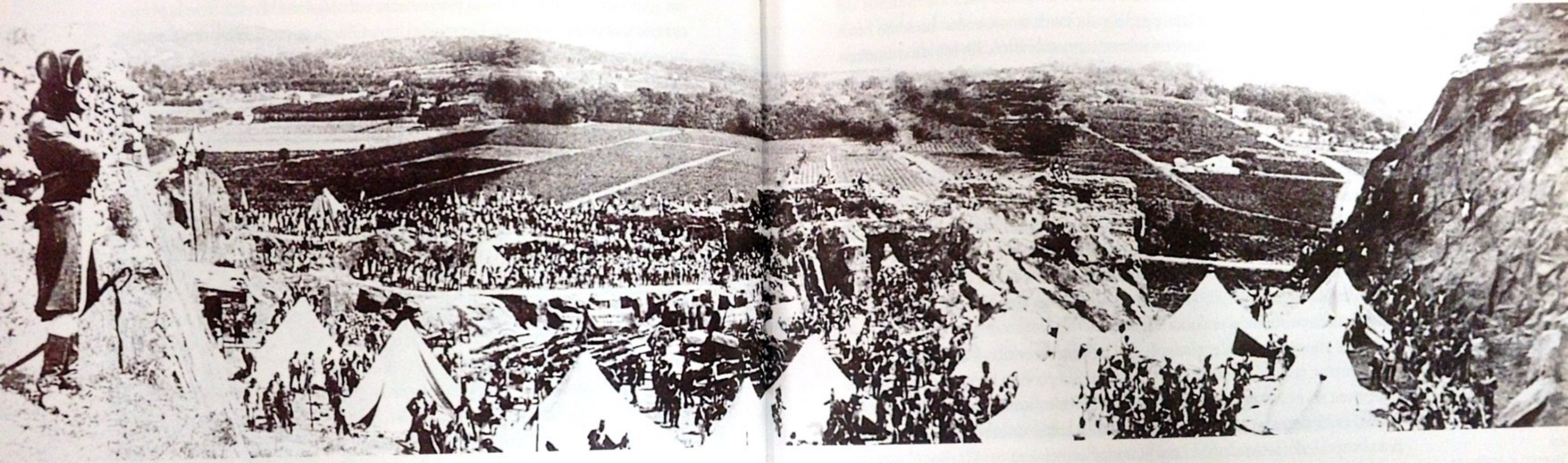
En la Francia de los años veinte, la industria del cine se hallaba en crisis. Hollywood había monopolizado el mercado: frente a las 725 películas producidas en Estados Unidos en 1926, en Alemania se produjeron 200 y en Francia tan sólo 55, muchas de ellas llevadas a cabo por compañías modestas. En una situación que habría de repetirse a lo largo de toda la historia del cine, fueron los diferentes cines nacionales los que más hicieron por contrarrestar el realismo romántico. No obstante, en el caso del cine francés de los años veinte, no fue el naturalismo el arma de ataque más importante. Influidos por la pintura impresionista de Claude Monet y Camille Pissarro, así como por las obras de Charles Baudelaire, realizadores como Germaine Dulac, Abel Gance, Jean Epstein y Marcel L'Herbier intentaron plasmar la complejidad de la percepción del mundo real, así como el modo en que las imágenes de éste se repetían y proyectaban en nuestra mente.

Dulac fue una intelectual, como Vidor. De familia acomodada, participó en películas como *Les soeurs enemies* (Francia, 1916) y en 1917 conoció al teórico del cine Louis Delluc. Juntos dieron forma a uno de los primeros movimientos de innovación cinematográfica del mundo, el primer movimiento de vanguardia en la historia del cine. Louis fue el primer teórico que se dio cuenta de la influencia que podían tener las teorías psicoanalistas de Sigmund Freud. Tras la proyección de una de sus películas, Germaine dijo: «Quiero gritar: 'Hagamos puro cine, movimiento sin literatura'».[11] En *La souriante Madame Beudet/La sonriente madame Beudet* (Francia, 1921), inspirada en el personaje de Madame Bovary, la apasionada madame Beudet vive en una ciudad de provincias con su marido, que sólo piensa en el trabajo. Dulac expresa los sueños eróticos del personaje, así como su rabia contenida, no sólo a través de la acción, sino también de la manipulación de la cámara y las imágenes (61). Cuando la cabeza de Beudet aparece iluminada, una gasa confiere a su punto de vista un tono onírico. Se trata de un empleo de las gasas muy diferente al de Griffith, quien las utilizó para hacer que sus personajes femeninos pareciesen más hermosos y etéreos. Cuando Beudet observa con disimulo a un hombre atractivo, las imágenes pasan a mostrarse en cámara lenta, como si el espectador estuviese mirando a través de los ojos de Beudet. Para expresar la sensación de rabia, Louis recurre a distorsiones visuales y las imágenes se suceden a menudo a cámara rápida.

En cierta medida, *La roue/La rueda* (Francia, 1923), rodada al año siguiente de *La sonriente madame Beudet*, lleva aún más lejos el impresionismo de Dulac. La escribió, dirigió y editó el realizador parisino Abel Gance, cuyo primer trabajo de relevancia fue para la compañía Film d'Art como responsable de *L'assassinat du duc de Guise/El asesinato del duque de Guisa* (Francia, 1908). Gance ya había dirigido *J'accuse/¡Yo acuso!* (Francia, 1919), una meditación sobre el pacifismo de tres horas de duración, inspirada en los meses que pasó en el ejército durante la primera guerra mundial, pero *La rueda* era todavía más innovadora. La película trata sobre un complejo triángulo amoroso entre un empleado del ferrocarril, Sisif, su hijo Elie y Norma, la hija adoptiva de Sisif. Tras una discusión en los Alpes entre Elie y el marido de Norma, aquél queda colgando al borde de un precipicio. Para plasmar el momento en que ve pasar ante sí toda su vida, Gance montó juntas toda una serie de imágenes de su relación con Norma de tan sólo veinticuatro décimas de segundo cada una; al proyectarse en la pantalla a tiempo real, pasaron rápidas como un desconcertate suspiro. Gance, consciente de que el espectador no podía verlas por separado con nitidez, quería transmitir la sensación de pánico, casi intolerable, que dominaba en ese momento al protagonista. La escena se convirtió en una verdadera revolución y el

pintor, poeta y realizador Jean Cocteau dijo a propósito de ella: «Hay un antes y un después de *La roue*, de igual modo que en pintura hay un antes y un después de Picasso».

Nunca antes se había hecho nada semejante, de ahí que *La rueda* llegara a ser una de las películas más influyentes del cine mudo. El director japonés Akira Kurosawa, que desarrollaría toda su carrera tras la segunda guerra mundial, reconoció que era la primera película importante que vio. A su vez, los realizadores



de origen soviético Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein y Alexander Dovjenko estudiaron la película en Moscú, y D. W. Griddith se mostró muy interesado en las técnicas empleadas por Gance. En los siguientes cuatro años, éste escribiría, dirigiría y montaría una película de cuatro horas de duración sobre los primeros años de Napoleón, presentando al gran militar revolucionario francés como un héroe trágico. Gance replanteó en esta película el movimiento de la cámara con la finalidad de plasmar el dinamismo del personaje, así como de las escenas de las batallas, las cargas, los bailes en los salones y las tormentas de arena. La cámara no se limita a captar la velocidad de dichos acontecimientos, sino que se mueve con ellos, cabalgando y bailando como el propio emperador Napoleón. *The Los Angeles Times* describió el resultado como «un referente para el resto de películas».

Napoleon/Napoleón (Francia, 1927) empieza con un prólogo en el que Napoleón aparece en su época de cadete en la academia militar. La escena muestra a unos jóvenes golpeando directamente a la cámara (Gance había colocado una protección acolchada para absorber los impactos). Se trata de un antecedente de la escena de *Beau Sabreur* en la que Gary Cooper aparece empuñando una espada ante la cámara (*véase* pág. 65). Abel Gance reutilizó la técnica empleada en el clímax de *La rueda* en esta otra escena, donde el rostro sonriente del joven Napoleón aparece proyectado seis veces en un solo segundo, junto con otros 24 fotogramas. Asimismo, colocó una cámara de aire comprimido en la silla de un caballo (63) para una escena de equitación durante esa primera etapa en la isla de Córcega. Una de las escenas más famosas del film es aquella en la que Napoleón aparece a bordo de un bote en medio de una tormenta, con planos de la Convención revolucionaria. Las tomas de la tormenta se filmaron colocando el bote en un gran recipiente con agua. Mediante este montaje, Gance quería dar a entender que la Convención revolucionaria estaba sumida, asimismo, en una tormenta política y, para reforzar aún más esta imagen, colocó la cámara en una plataforma suspendida de un enorme péndulo. El clímax de la película es la entrada de Napoleón en Italia, secuencia en la que Gance supera el tono épico de *Cabiria* e *Intolerancia* utilizando tres cámaras unas encimas de las otras (la caja negra de la derecha es un motor). Cada una de ellas enfocaba en una dirección ligeramente diferente, de manera que se grabaran las imágenes adyacentes de una misma escena de batalla, que al proyectarse juntas daban lugar a una enorme vista panorámica (62). Salvo el precedente fallido de la Exposición de París de 1900, no

62
Superior: Abel Gance combinó las imágenes de tres cámaras colocadas juntas para conseguir las célebres escenas panorámicas de *Napoleón*. Los puntos de unión entre cada imagen son visibles (Francia, 1927).

se había visto nada igual en la gran pantalla y los espectadores tuvieron que girar la cabeza de un lado a otro para abarcar todo el espectáculo. Este truco de las tres cámaras sería el germen del Cinerama, una técnica de proyección múltiple sobre un formato panorámico que se utilizó por vez primera en una película de ficción en *How the West Was Won/La conquista del Oeste* (Estados Unidos, 1962).

Napoleón cosechó un gran éxito, pero su enorme coste de producción coartó la independencia de Gance en lo sucesivo. A pesar de ser el máximo representante del cine vanguardista francés, acabó trabajando para los estudios del país y adecuando su estilo a las exigencias de los mismos, como hicieran otros miembros del movimiento impresionista cinematográfico. En los años cincuenta se estrenaron varias versiones de *Napoleón*, pero no sería hasta la proyección, en el festival de cine de Colorado de 1979, de la versión original restaurada por el historiador y realizador británico Kevin Brownlow que la película recuperó parte de su esplendor original. Gance, que por aquel entonces tenía ochenta y nueve años, estuvo presente en la proyección y muchos de los que vieron el film, bien en Colorado, bien en las proyecciones posteriores en Londres y Nueva York, concluyeron que se trataba de uno de los mejores filmes jamás rodados. Gance murió a los noventa y dos años, dos semanas después del estreno de *Napoleón* en Nueva York con el patrocinio de Francis Coppola, cuya *Apocalypse Now* (Estados Unidos, 1979) es en cierta medida un estudio sobre la grandeza, al estilo de la película del realizador francés.



63
Superior: el empleo de técnicas como ésta, en la que se coloca una cámara en la grupa de un caballo, dio lugar a la sobrecogedora fotografía de *Napoleón*, de Abel Gance (Francia, 1927).

Dos años antes de *Napoleón*, E. A. Dupont, un crítico francoalemán metido a director, realizó una película en Alemania que, contra lo que se pudiera pensar, posee no pocas de las cualidades del impresionismo francés. *Varieté* (Alemania, 1925) empieza y acaba en una prisión en la que un acróbata, interpretado por el imponente actor alemán Emil Jannings, rememora su vida. Por él sabemos que se fugó con una trapecista, quien posteriormente se enamora de un hombre más joven, al que el protagonista acaba matando para poco después entregarse a la policía. El director de fotografía es Karl Freund, un austríaco que trabajó en algunas de las películas más importantes de los años veinte y que dirigió la extraordinaria *The Mummy/La momia* (Estados Unidos, 1930), de estética expresionista; concluyó su carrera cinematográfica en los años cincuenta rodando una comedia para la televisión estadounidense. El uso que hace de la cámara es casi tan subjetivo como el de Gance. Cuando Jannings mira con celos a la chica mientras está con el otro hombre, se muestra un primer plano de sus ojos, al tiempo que va cambiando la luz; acto seguido, se la ve a ella desenfocada al fondo de la imagen, mientras el objetivo se desplaza hasta mostrar a su pretendiente junto a ella. Se trata de una de las muchas secuencias en las que se da este tipo de intrincado juego de miradas y deseos. Más tarde, la cámara se colocó en un trapecio que se balanceaba sobre el auditorio con un movimiento que recuerda al del péndulo en la escena de la Convención en *Napoleón*. Los espectadores no miran fijamente a la cámara, sino que se comportan con absoluta normalidad, charlando, sonriendo..., en lo que constituye un efecto de una gran modernidad. Los trapecistas brillan en lo alto del escenario como si vistieran una ropa reflectante, creando un efecto casi abstracto (64). *Varieté* fue la película impresionista que más se vio en Estados Unidos, de ahí que sus directores de fotografía se vieran notablemente influidos por sus movimientos de cámara.



64
Superior: imagen semiabstracta del director de fotografía Karl Freund perteneciente a *Varieté*, de E. A. Dupont (Alemania, 1925).

Los naturalistas de los años veinte introdujeron elementos realistas duraderos en el cine, pero las innovaciones de los impresionistas franceses tocaron a su fin hacia 1928. ¿Cuál fue el motivo? Tal vez el hecho de que los aspectos que estos últimos abordaron (la rapidez de la percepción, las variaciones de la imagen a medida que se va aproximando) constituían experiencias cambiantes. Su influencia más importante, sobre todo la de Gance, se hace evidente en la obra de realizadores soviéticos como Eisenstein, y se podría decir que la rapidez de las tomas (la duración media de una toma en *La sonriente madame Beudet* es de tan sólo cinco segundos, menos que en la media de las películas estadounidenses de la época) es un precedente de la estética de *videoclip* del cine norteamericano de los años ochenta, donde la cámara lenta y el *whip panning* volvieron a cobrar auge.

Mientras, los realizadores alemanes recurrían al cine con unos propósitos mucho más profundos. Si Dulac y Gance habían intentado plasmar en su cine los sentimientos ocultos y pasajeros, Robert Wiene, Fritz Lang y F. W. Murnau se interesaron en abordar los aspectos más reprimidos y primitivos del ser humano. Influidos por el expresionismo pictórico y teatral del momento, cuyas obras eran la antítesis de la delicadeza, empezaron a rodar películas de esa misma estética. En total no sumaron más de treinta, pero sin duda se encuentran entre las más influyentes de la década de 1918 a 1928, y tuvieron una excelente acogida en todo el mundo. Alemania acababa por aquel entonces de salir de una gran derrota y su economía estaba por los suelos, pero, a diferencia de su país vecino Francia, la industria cinematográfica nacional se hallaba en pleno proceso de consolidación. Al inicio de la guerra, había alrededor de veinticinco productoras, cifra que en el año 1918 llegó a las 130. Dos años antes, Alemania había cerrado las fronteras al cine extranjero, prohibición que se mantuvo vigente hasta 1920, lo que permitió estimular de manera más que considerable la producción cinematográfica nacional. La enorme inflación de la ruinosa economía alemana de posguerra, unida a la debilidad de su moneda, el marco, hizo que todas las películas alemanas

resultasen muy baratas para las distribuidoras foráneas, todo lo contrario que importar las producciones extranjeras, por lo que se estimuló la exportación sobre la importación. La industria alemana del cine contó en todo momento con el apoyo del gobierno, el cual, a pesar de los duros tiempos que corrían, la incentivó de manera adecuada.[12]

Éste es el contexto en el que se fraguó una película que no sólo inauguraría el movimiento cinematográfico expresionista alemán, sino que se convertiría además en uno de los hitos del cine occidental frente al realismo romántico. *Das Kabinett des Dr. Caligari/El gabinete del doctor Caligari* (Alemania, 1919), dirigida por Robert Wiene, es anterior a la primera película de Charles Chaplin, anterior al mundo de Mickey Mouse, anterior al descubrimiento de la tumba de Tutankhamón, anterior a la muerte de Lenin o a la ascensión al trono del emperador japonés Hirohito. La imagen 65 ilustra hasta qué punto fue una película controvertida. A diferencia de los realizadores de estados Unidos, británicos y franceses, alérgicos a la luz del día, todo lo contrario que los escandinavos, Wiene junto con su equipo de diseñadores, Hermann Warm, Walter Reiman y Walter Rohrig, encontraron una tercera vía: inundar el escenario con una luz natural plana para, a continuación, pintar sombras directamente sobre las paredes y el suelo. El efecto resultante de esta técnica estilizaba la luz naturalista hasta casi ridiculizarla.

65
Inferior: los haces de luz y sombra se pintaron directamente sobre las paredes y el suelo del escenario de la influyente *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene (Alemania, 1919).

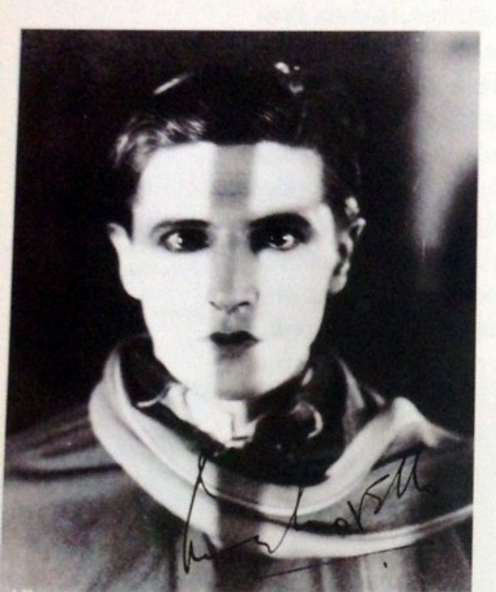


El argumento se estructura cual cajas chinas. Un estudiante, Francis, conoce a Cesare, un sonámbulo que actúa en una feria y que por la noche asesina a todos los enemigos de su amo, el doctor Caligari, entre ellos Alan, un amigo del propio Francis. Mientras intenta abducir a una joven y hermosa muchacha, Cesare muere y Francis entra en un sanatorio mental cuyo director, tal como descubre después, es el doctor Caligari en persona. Los dos guionistas de la película, Carl Mayer y Hans Janowitz, concibieron la obra desde un punto de vista político, según el cual el doctor Caligari representaba el maligno y todopoderoso estado alemán, y Cesare el pueblo manipulado por él. Wiene, que por aquel entonces contaba con treinta y ocho años, y su productor, Erich Pommer, eliminaron esa lectura política añadiendo una escena inicial y un epílogo, en el que Francis, tras concluir su relato, regresa al sanatorio y descubre que Cesare en realidad no está muerto. Semejante descubrimiento hace que Francis enloquezca, momento que Caligari, bajo la apariencia de un honrado doctor, aprovecha para insistir en ayudarlo. La película entera viene a ser el sueño de un Francis desquiciado. El propio padre de Wiene, un célebre actor alemán, enloqueció al término de su vida, hecho que tal vez condicionó su decisión de dar más protagonismo al tema de la locura que al de la crítica social.

El film, que contaba con un presupuesto muy reducido, se rodó en menos de tres semanas. La mayoría de los escenarios eran paneles pintados y el vestuario era muy sencillo. El expresionismo de las imágenes plantea uno de los interrogantes fundamentales de la historia del cine. ¿Desde qué punto de vista cabe interpretar las imágenes? Si es desde el del espectador, el comportamiento de los personajes puede ser onírico o enfermizo, no así el escenario, que ha de ser realista desde el momento en que el espectador está en su sano juicio. Si, en cambio, se presupone la existencia de una especie de narrador omnipresente y objetivo, similar al que encontramos en las novelas decimonónicas, entonces la visión que ofrezca del mundo no estará distorsionada. Tal vez el director pretende mostrar cómo ve el mundo del circo y los sonámbulos, pero Wiene ciertamente no estaba loco y hasta finales de los años cincuenta el espectador no vería el mundo a través de los ojos del director. La respuesta parece encontrarse en los añadidos del principio y el final de la película, en los que se muestra que la historia la ha contado un loco, Francis. Las imágenes del film, pues, con esos espacios fragmentados, luces irregulares, líneas retorcidas, movimientos enfáticos y pesadas pausas, son la viva expresión del estado mental del narrador. No obstante, en las últimas escenas, cuando el espectador se ha liberado de la distorsionada perspectiva de Francis y éste es observado desde la normalidad, las imágenes continúan siendo expresionistas. Así, la idea de que la película refleja el estado mental del personaje no basta para explicar semejante contradicción. En el fondo, tal vez sea que el film mismo, así como la sociedad que lo ha generado, sean los elementos realmente desquiciados.

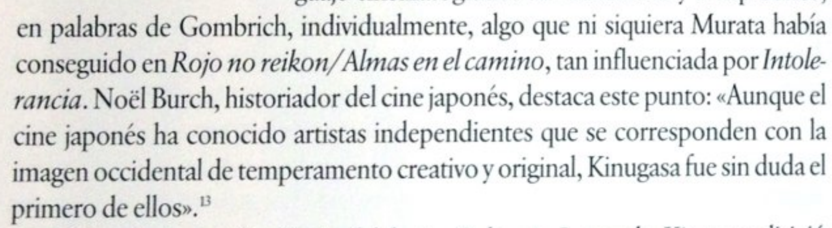
Vista en la versión recientemente restaurada, *El gabinete del doctor Caligari* sigue siendo una de las películas más hermosas del cine mudo. Se estrenó con enorme éxito en Berlín, pero no fue menor su acogida en Francia y, más tarde, en Estados Unidos. Aunque Wiene fue el único realizador alemán famoso que no fue a Hollywood, resulta difícil imaginar los sombríos *thrillers* que habrían de ro-

dar en los siguientes años directores de origen europeo como Lang, Wilder, Curtiz o Siodmark sin esa lección magistral de *El gabinete del doctor Caligari*, que logra que el punto de vista de las imágenes pueda ser ambiguo, tanto desde fuera de la mente de los personajes como desde dentro. Las películas que se realizaban fueron ganando en complejidad a medida que se interrelacionaron la forma y el contenido.



66
Superior: Alfred Hitchcock
ntrodujo algunos de los
uegos de sombras que
iera durante su estancia
n Alemania en *El vengador*
Reino Unido, 1926).

El movimiento expresionista europeo, del que *El gabinete del doctor Caligari* fue el exponente más sobresaliente, influyó en las películas de Fritz Lang, F. W. Murnau y otros muchos. Alfred Hitchcock, que estuvo trabajando en Alemania entre 1924 y 1925, dirigió su primera película de relevancia, *The Lodger/El vengador/El enemigo de las rubias* (Reino Unido, 1926, 66) bajo su influencia. Ni siquiera el cine japonés, que en los años veinte seguía basándose en elementos nada occidentales y en la figura del *benshi*, fue ajeno a su impronta. Teinosuke Kinugasa inició su carrera cinematográfica en 1918 al más puro estilo japonés, interpretando personajes femeninos. Hacia el año 1922, se convirtió en uno de los pocos realizadores japoneses dispuestos a adoptar el lenguaje cinematográfico de Occidente y a expresarse, en palabras de Gombrich, individualmente, algo que ni siquiera Murata había conseguido en *Rojo no reikon/Almas en el camino*, tan influenciada por *Intolerancia*. Noël Burch, historiador del cine japonés, destaca este punto: «Aunque el cine japonés ha conocido artistas independientes que se corresponden con la imagen occidental de temperamento creativo y original, Kinugasa fue sin duda el primero de ellos».[13]



Después de ver *El gabinete del doctor Caligari* y *La rueda*, Kinugasa dirigió *Teinosuke Kinugasa/Una página de locura* (Japón, 1926),[14] en la que un anciano encuentra trabajo en el sanatorio mental donde está internada su esposa, que ha intentado suicidarse después de haber asfixiado a su hijo pequeño. Él piensa que puede ayudarla trabajando en el mismo centro, pero el estado mental de la mujer no hace sino empeorar por momentos. Tal como se puede ver en la imagen 67, la película no está tan trabajada formalmente como *El gabinete del doctor Caligari*. Lo que tienen en común ambas es el escenario del sanatorio mental, los juegos visuales, los *flashbacks* y los símbolos, que no pueden atribuirse sólo al deterioramiento del estado mental del marido. Cuando mira a través de la ventana, lo que ve vienen a ser *flashbacks* de su pasado, al igual que lo que sucede en el exterior, pero en realidad es toda la película, y no tan sólo sus personajes, lo que adquiere un tono desorientado y ambiguo. En ese sentido, *El gabinete del doctor Caligari* y *Una página de locura* constituyen un desafío a la claridad de la corriente más convencional del cine, al contar sus respectivas historias tanto desde dentro como desde fuera. Durante muchos años, el film estuvo desaparecido, hasta que Kinugasa descubrió en el año 1971 una copia en el cobertizo de su casa. Cuando se proyectó, convenientemente restaurada y preparada, muchos que la vieron coincidieron en considerarla como la película más personal del cine japonés de los años veinte.

El tema de la locura fue una constante en el innovador cine de los años veinte. De nuevo en Alemania, Fritz Lang, hijo de un arquitecto vienés, creó otro personaje al estilo del doctor Caligari, el doctor Mabuse. Tras el éxito del exótico melodrama de aventuras *Die Spinnen/Las arañas* (Alemania, 1919/1920), reeditado ahora en vídeo, el productor Pommer pidió a Lang que dirigiera su propio doctor Caligari. *Dr. Mabuse der Spieler/El doctor Mabuse*, que se estrenó en 1921, tiene como protagonista a un personaje que empieza estando cuerdo, si bien fuera de la ley. Tras abducir a una condesa y dejar sin dinero a su millonario esposo a través del juego, hipnotiza a una persona que le está siguiendo y lo convence para que se suicide. Al final, las fuerzas de la ley logran dar con el doctor Mabuse, que se vuelve loco. Al igual que *El gabinete del doctor Caligari*, *El doctor Mabuse* se concibió como una crítica a la Alemania carente de moral y justicia de los años veinte, si bien su estética es menos estilizada que la de la película de Wiene. En realidad, tal como se ha sugerido a propósito de *Las arañas*, el expresionismo radica en ciertos elementos de la estructura narrativa del film. Los instintos del doctor Mabuse resultan excesivos, y bajo la rica y decadente apariencia de los personajes subyace un mundo de sentimientos primitivos. Lang subraya la tensión existente en la estructura de la sociedad más que en la falsa comodidad de su superficie, tal como haría más adelante en su etapa estadounidense tras huir de los nazis y declinar un puesto de importancia en la nueva industria del cine alemana.[15]



67
Superior: en *Una página de locura*, de Teinosuke Kinugasa, se aborda de nuevo el tema de la demencia. En este caso, un anciano se busca un trabajo en el sanatorio mental donde está internada su esposa (Japón, 1926).

Muchos vieron un toque arquitectónico en estas películas, pero lo cierto es que *Metropolis/Metrópolis* (Alemania, 1927), que habría de convertirse en la película más emblemática del cine mudo, trata más sobre la compleja estructura de la sociedad. Ambientada en el año 2000, trata sobre el enfrentamiento entre unos obreros y un autoritario industrial en una gigantesca ciudad. La ira de los obreros es acallada periódicamente por la extraña influencia de una joven llamada María. El industrial, un personaje que recuerda al doctor Mabuse, intenta so-



focar la revuelta de los obreros construyendo un robot a imagen y semejanza de María (*véase* pág. 60, 39). Éste logra engañar a los obreros y conduce a una situación de anarquía, pero al final María y el hijo del industrial logran salvar la ciudad y reconciliar a los obreros y sus patronos. *Metrópolis* se rodó en casi dieciocho meses y se utilizaron 650.000 metros de película, así como 36.000 extras. El director de fotografía fue Karl Freund, que ya había colaborado con Dupont en *Varieté*. El responsable de los efectos especiales, Eugen Schufftan, inventó una técnica que lleva su nombre por la cual se podía proyectar un escenario en miniatura sobre el objetivo mientras se filmaba en un primer término a los actores. Con el tiempo se hizo director de fotografía y colaboró en películas tan fundamentales como *Quai des brumes* (Francia, 1938) y *The Hustler/El buscavidas* (Estados Unidos, 1961).

Los temas del control y la locura son recurrentes en el cine alemán de la época. Sus paisajes urbanos, sus robots, su iconografía del más allá, su interés por la explotación y la ciudad como motivo principal, fueron todos ellos elementos que influyeron en las películas de ciencia ficción de los años posteriores. Vidor quedó impresionado después de ver la película *Metrópolis*, cuyo expresionismo resulta patente en *...Y el mundo marcha*. En los últimos tiempos la película se ha restaurado y reeditado en diversas ocasiones, una de ellas con una poderosa banda sonora. El *boom* de la cultura *pop* en Estados Unidos, que se inició a finales de los años setenta, tuvo en la película de Lang uno de sus referentes. Asimismo, el robot C3PO de *Star Wars/La guerra de las galaxias*, de George Lucas (Estados Unidos, 1977) y la imaginería futurista tanto de *Blade Runner*, de Ridley Scott (Estados Unidos, 1982), como de *Batman*, de Tim Burton (Estados Unidos, 1989) derivan de *Metrópolis*, al igual que el vídeo del director estadounidense David Fincher para la canción *Express Yourself* de Madonna. A Adolf Hitler le entusiasmó la película, cuyo diseño épico fue fuente de inspiración para el arquitecto oficial del nazismo, Albert Speer. En 1943, cuando los prisioneros del campo de concentración de Matthausen fueron obligados a construir una rampa, sus artífices tenían en mente la película de Lang.[16]

Superior: en este cartel de *Metrópolis*, de Fritz Lang, conviven el futurismo con el *art déco*. El éxito de la película popularizó los diseños lineales y los paisajes urbanos (Alemania, 1927).

La última gran película del cine mudo alemán, el mejor largometraje de todos los tiempos según la crítica francesa,[17] se rodó en Estados Unidos. *Sunrise/Amanecer* (Estados Unidos, 1927) fue dirigida por el realizador Friedrich Wilhelm Murnau, tal vez el más brillante de toda la era del cine mudo, quien tras estudiar arte y literatura sorprendió a todos con un onírico film de vampiros, *Nosferatu, Eine Symphonie Des Gravens/Nosferatu, el vampiro* (Alemania, 1922), así como con un irónico melodrama sobre un portero, *Der Letzte Mann//El último* (Alemania, 1924). *Amanecer* plantea, como tantas otras películas de los años veinte, entre ellas las de Master, Vidor y Rey que ya hemos mencionado, la dicotomía campo-ciudad. El triángulo amoroso sobre el que gira el argumento es también característico de la década que produjo *La rueda* de Gance o *Varieté* de Dupont. En este caso, un campesino felizmente casado es seducido por una mujer de la ciudad, quien lo convence para que ahogue a su esposa. Incapaz de cometer semejante atrocidad, se dirige con su mujer a la ciudad, donde pasan un día muy agradable. En el trayecto en barca de regreso a casa, la mujer perece ahogada en medio de una tormenta. Loco de dolor, el campesino intenta estrangular a la mujer de la ciudad.

Este sucinto resumen del argumento refleja el carácter elemental de *Amanecer*, pero no su fuerza poética (69). Murnau preparó la producción de la película en Alemania y, como rara excepción, Hollywood le prometió libertad total a la hora de rodar, proporcionándole enormes escenarios urbanos y complejos sistemas de iluminación. En línea con el expresionismo de *El gabinete del doctor Caligari*, los interiores se construyeron con paredes y techos inclinados para reflejar las perspectivas distorsionadas de los personajes. De hecho, resulta difícil adscribir a Murnau a una único estilo cinematográfico: tan pronto colaboraba con Robert Flaherty en el semidocumental *Tabu/Tabú* (Estados Unidos, 1931) como los realistas poéticos franceses de los años treinta lo consideraban su maestro. *Amanecer* contribuyó, asimismo, a preparar el terreno a algunas películas expresionistas estadounidenses de los años sucesivos, como *Four Sons/Cuatro hijos* (Estados Unidos, 1928) y *The Informer/El delator* (Estados Unidos, 1935), ambas dirigidas por el realizador John Ford.

Si nos desplazamos hacia el este en esos mismos años veinte, llegamos al último gran movimiento cinematográfico nacional de la década, el más alejado del realismo romántico: el de la Rusia soviética. Entre 1924 y 1930, un grupo de realizadores marxistas quedaron fascinados ante la posibilidad de generar respuestas intelectuales en el público a través del montaje. Tras rechazar los métodos de montaje vigentes en las dos primeras décadas de la industria del cine, empezaron

a: no podía darse un
ste más acusado con
polis. En *Amanecer*,
. Murnau, dominan
enarios realistas y
nación romántica
s Unidos, 1927).



a yuxtaponer tomas sin relación entre sí dentro del transcurso de la acción. Su teoría era que el espectador se sentiría desconcertado ante unas imágenes aparentemente inconexas y forzado a buscar un punto de unión entre las mismas, tal vez en un nivel político o metafórico, lo que estimularía su capacidad de reflexión. De ese modo, el cine se convertía en un medio ideal para aleccionar a los obreros sobre su condición de explotados.

Hasta ahora son tres los directores rusos que hemos mencionado: Yevgeni Bauer, Yakov Protaznov y Boris Barnet (*véanse* págs. 48-49 y 81). Bauer murió en 1917, mientras buscaba localizaciones para una nueva película. La primera reacción de Protazanov tras la revolución de 1917, fue huir del país y buscar trabajo en Francia, tal como hicieron otros muchos exiliados. Pero lo convencieron para que regresara y entre 1924 y 1943 dirigió una serie de notables melodramas, como *Besprid'annitsa/Sin dote* (Unión Soviética, 1936), y comedias como *Zabroishchikiz Torzhka/El sastre de Torjok* (Unión Soviética, 1926), filmes tan apreciados por la crítica como poco conocidos. Boris Barnet entró en la industria del cine ya en época revolucionaria y su *Devushka s korobkoy/La chica de la sombrerera*, que ya hemos comentado al hablar de las comedias de los años veinte, habría de convertirse en la mejor película de toda la década. En los años cincuenta y sesenta no logró hacer filmes que satisfacieran al régimen, a la crítica o a sí mismo, y en el año 1965 se suicidó.

En su afán por reestructurar el país, los bolcheviques establecieron la «dictadura del proletariado». El cine no pasó de inmediato a convertirse en una industria más en manos del nuevo régimen, pero el propio Lenin afirmó en 1922: «De todas las artes, la más importante para nosotros es el cine». Ni siquiera en Alemania, donde el Estado apoyaba abiertamente el cine, éste adquirió semejante trascendencia como arma social. En los años posteriores a la revolución, y muy especialmente a partir de 1924, el cine soviético apostó de manera decidida por los aspectos más experimentales y cohesionadores. Tenía su sede central en una academia cinematográfica moscovita dirigida por Lev Kuleshov, quien pretendía hacer un cine experimental que se adecuase al nuevo orden social. En ese sentido, Kuleshov era partidario de «hacer ingeniería» con las nuevas técnicas cinematográficas valiéndose en todo momento de las máquinas como metáfora. Los realizadores de otras partes de la Unión Soviética, como Ucrania, intentaron humanizar este enfoque tan mecanicista, pero lo cierto es que las principales innovaciones en la historia del cine tuvieron lugar cuando este grupo de realizadores coincidieron bajo un mismo techo y se propuso no sólo romper con lo convencional, sino destrozarlo en mil pedazos.

La rapidez con que se precipitaron los acontecimientos es asombrosa. En 1919, un año después del fin de la primera guerra mundial, partieron de Moscú (70) diversos trenes de propaganda con teatros y cines en sus vagones. En ellos se distribuyó propaganda, se representaron obras de teatro al igual que se proyectaron unas películas en las que se alababan las reformas y los programas promovidos desde el Estado, entre los que había de literatura, salud e higiene, y lucha contra el alcoholismo. El responsable de la sección cinematográfica era Edward Tissé, un cámara sueco de veintiún años que habría de rodar la película más famosa de la era del montaje soviético. Una de las tareas de estos trenes propagandísticos era rodar documentales y proyectarlos. El encargado del montaje de las cintas de Tissé era un músico y poeta de veinte años, Denis Kaufman, nombre que se acabaría cambiando por el de Dziga Vertov, «peonza» en ucraniano y ruso. Al año siguiente, se produjo un hecho de vital importancia en la evolución de la metodología de Vertov y otros: una copia de *Intolerancia* logró burlar el bloqueo de productos y bienes procedentes del extranjero. Cuando Lenin la vio, envió un cable a D. W. Griffith en el que le ofrecía dirigir la nueva industria del cine soviética, que se había nacionalizado en agosto de ese mismo año. El historiador del cine Jay Leyda escribe al respecto: «Ninguna de las películas de relevancia producidas en los siguientes diez años en la Unión Soviética sería ajena a la esfera de influencia de *Intolerancia*». En 1920,



70
Superior: en los trenes
propagandísticos del
régimen soviético habí
vagones acondicionad
como teatros y cines.

Sergei Eisenstein, un letón de veintidós años, cambió sus estudios de ingeniería por el teatro y se apuntó a la academia de Kuleshov. En el año 1923, este último montó juntas varias escenas de Moscú y Washington de manera que pareciese que un célebre monumento moscovita en memoria a Gogol estaba situado justo en frente de la Casa Blanca. Sin abandonar esta misma vena experimental, filmó el rostro de un actor al que le traen un cuenco con sopa después de haberse muerto casi de hambre en la cárcel. Su rostro tenía que reflejar a la vez un sentimiento de rabia y previsión. Acto seguido, lo filmó de nuevo, pero esta vez imaginando que acababan de dejarlo en libertad y contemplaba las nubes y los pájaros. Al mostrar los dos rostros, nadie supo distinguirlos. Esta opacidad, esta incapacidad para diferenciar entre el hambre y la libertad, le llevó a la conclusión de que si un actor no podía expresar un pensamiento, éste sí podía expresarse, en cambio, a través del montaje.





perior: uso metafórico l montaje: la escena de carga de la policía se erna con imágenes del crificio de un buey en *La elga*, de Sergei enstein (Unión viética, 1925).

Lenin murió en 1924, justo el mismo año en que Vertov y su hermano empezaron a rodar la vida en las calles, a menudo con cámaras ocultas situadas en lo alto de coches de policía, un recurso muy recurrente en un gran número de programas de televisión estadounidenses. Sergei Eisenstein empezó a rodar *Stachka/La huelga* (Unión Soviética, 1925), que comienza con el suicidio de un obrero. Éste trágico suceso desencadena una huelga y, en la apoteósica carga final, las escenas de brutalidad de la policía se entrelazan con las del sangriento sacrificio de un buey al que se le corta la lengua desde la garganta. *La huelga* fue la primera película de relevancia que plasmaba las nuevas ideas revolucionarias. El rápido estilo entrecortado de la escena de la carga, en la que se sugiere la idea de que los policías son unos carniceros, tiene como referentes tanto a *Intolerancia* como al cine experimental de Kuleshov. La prensa soviética no dudó en calificar la película como «la primera creación revolucionaria de nuestro cine».[18]

Y en 1925 llegó *Bronenosets Potyomkin/El acorazado Potemkin* (Unión Soviética, 1925). Eisenstein quería rodar una película que arrancase con la guerra ruso-japonesa de 1904-1905 y que culminara con el levantamiento de San Petersburgo, con todos los acontecimientos que ocurrieron entre una y otro. No obstante, en cuanto vio la escalinata de la población costera de Odessa se dio cuenta de su enorme potencial cinematográfico. Odessa había sido el escenario de un enfrentamiento entre el ejército y los marineros amotinados de un acorazado anclado muy cerca de allí. Eisenstein decidió recrear el motín en la escalinata presentándola como si fuera el escenario de una ópera. En un primer momento, el motín ocupaba tan sólo una página del guión original, pero poco a poco se fue convirtiendo en el eje central de toda la película. El propio director reconocería más tarde: «¿En qué situación puede un episodio concreto reemplazar al conjunto de una manera lógica y absoluta? Tan sólo en aquellos en que el detalle resulte extrapolable. En otras palabras, cuando refleja el conjunto como si se tratase del trozo de un espejo roto».[19] El motín de Odessa venía a ser, pues, el trozo de ese espejo roto que reflejaba la opresión del régimen zarista.

El cámara de la película, Tissé, colocó rieles a ambos lados de la escalinata y realizó varios *travelings*, raros en el cine soviético; además, ató una cámara a uno de los brazos de su ayudante, tal como Gance hacía por esas mismas fechas en Francia. La secuencia de las escaleras (72) empieza con los primeros disparos de los soldados, la muerte de un niño, las pisadas de las botas de los soldados en los escalones (superior), una anciana con gafas herida en el rostro, un carrito rodando sin control escaleras abajo (centro), un madre subiendo los escalones con el cuerpo sin vida de su pequeño (inferior). Al rodar la misma acción varias veces y repetirla en el montaje, Eisenstein lograba multiplicar las dimensiones del escenario. Alternó los planos rítmicamente, pasando de los disparos al avance de los soldados. La película llegó a tener cerca de mil trescientos planos, frente a los setecientos de una película estadounidense de esas mismas fechas o los cuatrocientos treinta de una alemana. La duración media de cada uno de ellos es de tres segundos, cinco en el caso de los de los impresionistas franceses o los realizadores estadounidenses, y nueve en el de los alemanes. La película tuvo un impacto enorme tras su proyección en las ciudades de Moscú, Berlín, Amsterdam y Londres.[19] En 1948 y 1958, un jurado compuesto por historiadores del cine de veintiséis países la eligieron como la mejor película de todos los tiempos. Tanto James Joyce como Albert Einstein la elogiaron, influyó decisivamente en la corriente de realizadores británicos de documentales de los años treinta, y John Grierson quedó tan fascinado que ayudó a preparar la versión para Estados Unidos. Alfred Hitchcock, a su vez, describió la teoría del montaje de Eisenstein en un artículo para la *Encyclopaedia Britannica*. Douglas Fairbanks, la gran estrella de cine estadounidense, la llevó a Estados Unidos en el año 1926, donde fue muy bien acogida. David O. Selznick, por aquel entonces un ejecutivo junior de la MGM, que años más tarde produciría una de las películas más famosas de todos los tiem-

72
Inferior: diferentes pla de la secuencia de las escaleras procedente *El acorazado Potemki* Sergei Eisenstein (Un Soviética, 1925).







pos, *Gone with the Wind/Lo que el viento se llevó* (Estados Unidos, 1939), recomendó a todo el personal de la productora su visión, tal como harían con «un Rubens o un Rafael». No cabe duda de que ciertos aspectos de la película resultan hoy en día un tanto desfasados, sobre todo tras la descomposición de la Unión Soviética, pero es indudable que en el año 1925 fue una película tan humana como innovadora.

Vsevolod I. Pudovkin, también alumno de Kuleshov, dirigió *Mat'/La madre* (Unión Soviética, 1926) con tan sólo veintisiete años. Ambientada durante una huelga, narra la historia de una mujer que traiciona a su hijo huelguista delatándolo a la policía tanto a él como a sus compañeros. Cuando meten al hijo en la cárcel, ella se da cuenta de su error, el hijo logra escapar y juntos se manifiestan contra la brutalidad del ejército. La película fue casi tan influyente como *El acorazado Potemkin*, y puesto que entre Pudovkin y Eisenstein existía una gran rivalidad, el primero optó por dar a su película una estructura musical (*allegro*, *adagio*, *allegro*) muy diferente al estilo entrecortado de Eisenstein. *La madre* está dominada por los primeros planos, algunos de los cuales, como los de la escena de la banda en el bar, son magníficos retratos de gente normal y corriente. Cuando el hijo se dispone a sacar la pistola para hacer frente a los soldados que intentan acallar la huelga, la madre imagina su muerte y se levanta presa del pánico (73). Pudovkin recorre con la cámara el cuerpo del hijo aparentemente muerto. Al final de la película, justo antes de que la madre perezca ante la carga de la caballería zarista, vuelve a aparecer su rostro aterrorizado, pero esta vez durante dieciséis fotogramas. Vera Baranovskaya borda su papel de madre, y los momentos de mayor humanidad de la película se alternan con escenas de una enorme brutalidad. Cuando Pudovkin filma a la madre desde lo alto, realza su sufrimiento, y cuando lo hace desde abajo destaca su nobleza (73). Esta petulancia ideológica, tan característica de buena parte del cine soviético de los años veinte, constituye el punto débil de la obra de Pudovkin.

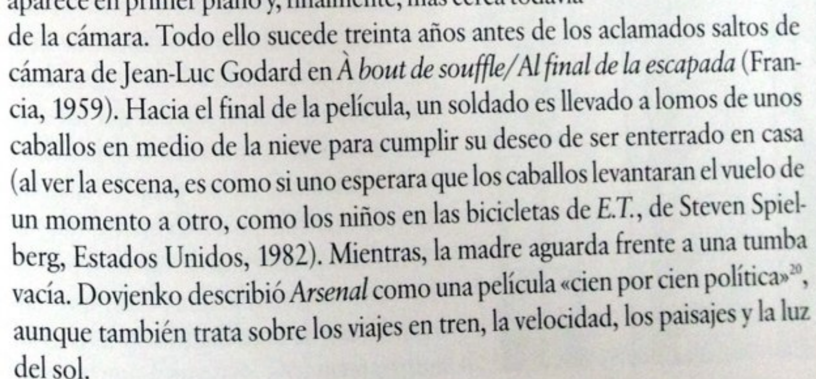


dos planos
errorizada
novskaya, que
apel protagonista
dre, de Pudovkin
viética, 1926).

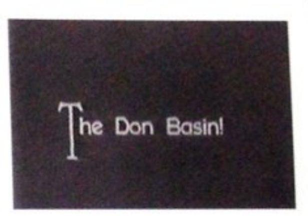
No puede decirse lo mismo del ucraniano Alexander Dovjenko, hijo de un campesino analfabeto, cuyas películas, de un gran lirismo, no tuvieron tanta influencia como las de Eisenstein o Pudovkin, pero que sin embargo habrían de convertirse en un referente obligado para los realizadores rusos de los años setenta, ochenta y noventa. Dovjenko no formaba parte del ámbito de influencia ideológico de Kuleshov, y de hecho su bagaje cinematográfico era muy reducido cuando empezó a dirigir. Tanto Eisenstein como Pudovkin asistieron al

estreno de su primera película de relevancia, *Zvenigora* (Unión Soviética, 1928), de la que el primero comentó: «¡Madre mía, menudos saltos los de *Zvenigora*! Pero ¿qué es lo que está pasando?». Ningún otro realizador de la época fue capaz de concebir unas imágenes tan oníricas. En comparación con la libertad de tono y asociación de Dovjenko, la mayor parte del cine soviético de los años veinte se quedaba corto intelectualmente hablando.

Su siguiente película, *Arsenal* (Unión Soviética, 1930), responde a la pregunta de por qué era tan bueno. El complejo argumento abarca desde la aparición de un movimiento político ucraniano tras la primera guerra mundial hasta la convocatoria de una desastrosa huelga en Kiev en enero de 1918. La película empieza con las palabras «Había una madre», «Había una guerra». Junto a unas imágenes en las que aparecen unas mujeres ucranianas de pie a pleno sol en un pueblo sin vida se intercalan escenas de bombardeos y muerte. En un momento dado, un caballo azotado por su dueño dice: «Estás gastando tus energías en mí, anciano. No es a mí a quien tienes que golpear». En otra escena, un soldado alemán en medio del campo de batalla comenta a propósito de los efectos del gas: «Es un gas tan divertido...», tras lo cual aparece la espeluznante imagen de un soldado muerto y semienterrado con una sonrisa en el rostro (74, TERCERA IMAGEN). Más adelante, el dueño de una fábrica, desconcertado por la huelga, mira hacia la cámara, con nueve saltos de cámara del mismo rostro, (74 INFERIOR). Mira a la izquierda, a la derecha, luego al frente, a continuación aparece en primer plano y, finalmente, más cerca todavía de la cámara. Todo ello sucede treinta años antes de los aclamados saltos de cámara de Jean-Luc Godard en *À bout de souffle/Al final de la escapada* (Francia, 1959). Hacia el final de la película, un soldado es llevado a lomos de unos caballos en medio de la nieve para cumplir su deseo de ser enterrado en casa (al ver la escena, es como si uno esperara que los caballos levantaran el vuelo de un momento a otro, como los niños en las bicicletas de *E.T.*, de Steven Spielberg, Estados Unidos, 1982). Mientras, la madre aguarda frente a una tumba vacía. Dovjenko describió *Arsenal* como una película «cien por cien política»[20], aunque también trata sobre los viajes en tren, la velocidad, los paisajes y la luz del sol.











74
Superior: *Arsenal*, de Alexander Dovjhenko (Unión Soviética, 1930

El cine empezó a ponerse de moda por aquel entonces y tanto los artistas como los intelectuales empezaron a mostrarse interesados por él. Los pintores y los escultores lo vieron como un medio equivalente al suyo, si no superior, y se hizo un sitio de honor en todas las academias de arte. El resultado de este interés fue la aparición de una última categoría dentro del cine disidente de los años veinte, el cine experimental.

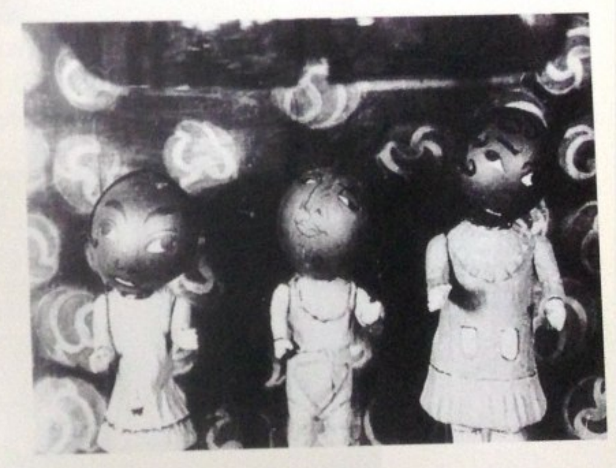
El pintor Walter Ruttmann estaba muy influenciado por la obra de expresionistas como Wassily Kandinsky. En *Opus I, Die Sieger* (Alemania, 1923), tal vez la primera película de animación abstracta (75), pintó sobre cristal, filmó el resultado, pasó luego un trapo sobre la pintura todavía húmeda y luego volvió a filmarla. No tardó en trabajar con Lotte Reiniger, una antigua bailarina, cuya *Die Abenteuer meines Prinzen Achmed/Las aventuras del príncipe Achmed* (Alemania, 1927) fue una de las primeras películas de dibujos animados de la historia. Su trabajada técnica se basaba en la tradición del recorte de los retratos victorianos. Tenía que cortar a mano cada fotograma, por lo que el proyecto le llevó casi tres años de trabajo.

75
Inferior: *Opus 1, Die Sieger*, de Walter Ruttmann, la primera película de animación abstracta (Alemania, 1923).

El realizador Wladyslaw Starewicz nació en el año 1892 en la ciudad de Wilno, Polonia (más tarde Rusia y en la actualidad Lituania), y a partir de 1910 empezó a hacer una serie de peculiares películas infantiles, utilizando por primera vez en la historia del cine la técnica de la animación *stop-frame*, que consistía en retocar las marionetas levemente en cada uno de los fotogramas. En 1920 se trasladó a Francia, donde dirigió películas como *Les grenouilles qui demandent un roi* (Francia, 1922), basada en una fábula de Esopo, en la que se narra cómo un grupo de ranas piden a su dios, Júpiter, que les conceda un rey. En respuesta a esta petición, el dios les envía en un primer lugar un dios de madera, posteriormente una cigüeña, que se alimenta de ranas, y, por último, tras no pocos ruegos, el rey que tanto ansiaban, de cuya llegada no tardan en arrepentirse.

El dadaísmo, un movimiento artístico de inspiración anarquista, irrumpió en el cine en 1924. Uno de sus representantes más insignes, Francis Picabia, se encontraba preparando el ballet *Relâche* cuando decidió contratar a René Clair, que más tarde rodaría *Un sombrero de paja de Italia*, para que dirigiera un corto para el mismo, que habría de proyectarse en el descanso. *Entr'acte/Entreacto* (Francia, 1924) fue la primera película dadaísta de relevancia. En ella aparecen Picabia y toda una serie de representantes del movimiento, como Man Ray, Georges Auric y Marcel Duchamp, junto a un camello, un cañón y unos títeres con un globo pintado por cabezas (76), entre otras muchas cosas a cuál más surrealista, en las que se deja notar la huella de las comedias de Mack Sennett. Picabia comentó a propósito del resultado: «Cree en el placer de la inventiva, tan sólo respeta el deseo de echarse a reír». Man Ray, que aparece en la película, se encargaría de la fotografía de *Le ballet mécanique/El ballet mecánico* (Francia, 1924), de Fernand Léger, bajo la influencia de *La rueda*, de Gance. En ella, una serie de objetos metálicos y máquinas aparecen moviéndose, ya sea de manera autónoma o bien siguiendo una especie de coreografía.

Varios años después de pintar sus animaciones abstractas sobre cristal, Ruttmann contrató al director de fotografía Karl Freund (quien aparece por tercera vez en este capítulo) para que le ayudase a realizar una película sobre una gran ciudad. *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt/Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Alemania, 1927) tine una estructura musical, al igual que *Entreacto* y *El ballet mecánico*, y no sólo fue una de las películas experimentales más influyentes del momento, sino también una de las más largas. Recoge los movimientos, los ritmos y las repeticiones que tienen lugar en un día de primavera en la ciudad de Berlín, desde que amanece hasta que se pone el sol. En esta influyente película de Ruttmann, que utiliza alguna de las técnicas de montaje de Eisenstein, apenas aparecen personas. Un año más tarde, el realizador brasileño Alberto Cavalcanti dirigiría *Rien que les heures* (Francia, 1926), que guarda un sorprendente parecido con la película de Ruttmann, sólo que en esta ocasión transcurre en la ciudad de París.



76
Superior: títeres con un globo pintado a modo de cabeza. *Entreacto*, de René Clair (Francia, 1927).

Tal vez la película experimental más sobresaliente de los años veinte es la sorprendente *Un chien andalou/Un perro andaluz* (Francia, 1928), tan impactante como *Entreacto*. De hecho, se trata de la primera película de relevancia

realizada bajo los influjos del movimiento surrealista, que giraba en torno al mundo de los sueños y lo irracional. Su director es Luis Buñuel, que con tan sólo veinte años fundó en Madrid uno de los primeros clubes cinematográficos del mundo. Por esa misma época conoció a Dalí, que habría de convertirse en el gran exponente del surrealismo pictórico. Hacia 1926, ambos se pasaron tres días hablando de sus sueños y los deseos de su subconsciente, fruto de los cuales surgió un guión en torno a la ruptura y posterior reconciliación de una pareja. Buñuel dirigió y asumió el montaje de la cinta, *Un perro andaluz*, de diecisiete minutos de duración. La película empieza con una imagen del propio Buñuel fumando. Luego se corta el ojo de una mujer con una navaja (77) mientras una nube con forma de cuchillo atraviesa la luna. Más tarde, aparece una mano por la que se pasean unas hormigas, una mano cortada seguida de pechos y nalgas al descubierto, y dos pianos con unos asnos muertos en lo alto. Tras todo ello se lee: «16 años atrás», pero todo continúa como antes. El hombre con hormigas en la mano se da cuenta de que tiene la boca cubierta de pelos, imagen que contrasta con la de la axila depilada de una mujer. Al final, tanto el hombre como la mujer son enterrados bajo la arena. Esta absurda cinta habría de tener una notable influencia en varias películas posteriores, entre ellas *Blue Velvet/Terciopelo azul*, de David Lynch (Estados Unidos, 1986, *véanse* págs. 394-396), sobre todo en la escena en que el protagonista encuentra una oreja cubierta de hormigas (78). Luis Buñuel llevó a cabo una de las trayectorias más internacionales de entre los grandes directores del cine, y trabajó en España, Francia, Estados Unidos y México. Aunque con posterioridad no hubo prácticamente década alguna en la que no hubiese algún tipo de corriente cinematográfica experimental, la obra de los años veinte de Ruttmann, Clair, Léger y Buñuel constituye los cimientos sobre los que se han basado todas ellas.



cha: repulsión y
áfora en *Un perro*
aluz, de Luis Buñuel
ncia, 1928).

El período comprendido entre 1918 y 1928 fue muy tumultuoso para el mundo del cine. Por un lado, se consolidó toda una industria en torno a él y los grandes estudios desarrollaron los muy diversos estilos existentes. Y, asimismo, estos estilos dieron lugar a toda una serie de movimientos cinematográficos sin precedentes, abriendo unos horizontes hasta entonces insospechados. Ciudades, triángulos amorosos, orgullo, máquinas y locura fueron todos ellos temas recurrentes en este proceso de expansión.



78
Superior: Jeffrey (Kyle MacLachlan) encuentra una daliniana oreja cubierta de hormigas en *Terciopelo azul*, de David Lynch, el realizador surrealista más notable del reciente cine estadounidense (Estados Unidos, 1986).

La imagen tomada de *La passion de Jean d'Arc/La pasión de Juana de Arco* (Francia, 1927) (79) ilustra la vocación internacional, la maestría técnica y la ambición del cine de los años veinte. Pertenece a la segunda parte de la película, en la que se narra la historia de este célebre personaje histórico de la Francia del siglo XV, que tras salvar a su país es condenada a morir en la hoguera acusada de brujería. El director es Carl Theodor Dreyer, un danés educado en el más estricto protestantismo. Maria (o Renée) Falconetti (Juana de Arco) no había actuado nunca antes, ni tampoco lo volvería a hacer. Su rostro apenas llevaba maquillaje alguno, y en cualquier caso, éste ni siquiera disimulaba sus pecas. Sus párpados se mueven como las alas de una mariposa, aunque en ocasiones su rostro permanece impasible, casi desprovisto de expresión alguna. Las imágenes carecen prácticamente de profundidad, sin nada como fondo. Aunque se trata de una película en blanco y negro, las paredes del escenario se pintaron de rosa para restarles luminosidad y ceder todo el protagonismo al rostro de Falconetti. El director de fotografía es Rudolph Maté, un polaco criado en Hungría que trabajó con Fritz Lang y René Clair antes de colaborar con buena parte de los mejores realizadores de Hollywood mencionados en el siguiente capítulo. A su vez, el director artístico es el alemán Hermann Warm, el mismo que pintó las sombras de *El gabinete del doctor Caligari*. A Falconetti le

raparon el cabello justo antes de filmar esta imagen. Se hizo en absoluto silencio, y la tensión en el ambiente era tal que algunos técnicos no pudieron reprimir su emoción. En algunos planos, el personaje aparece al borde de la imagen, como si quisiera escapar de ella, y el texto explicativo apenas aclara qué es lo que se dice, pero tanto Falconetti como el resto de los actores mueven los labios duante toda la película, reproduciendo las palabras que se dijeron en el juicio de Juana de Arco. En cierto modo se trataba de una premonición, pues el mismo año en que se rodó *La pasión de Juana de Arco*, la Warner Bros. estrenó *The Jazz Singer/El cantante de jazz* (Estados Unidos, 1927), en la que por vez primera se incluía una canción y unas cuantas secuencias dialogadas: la era del cine mudo tocaba a su fin.

En el siguiente capítulo se analiza el nacimiento de esta nueva era del cine. John Ford, uno de los grandes directores del momento, la definió como «una época de auténtico pánico en Hollywood». Fueron de tal trascendencia los cambios que se experimentaron entonces en la industria del cine que en ocasiones se tiende a pasar por alto otros hitos de aquellos años de transición, como por ejemplo el debut de Mickey Mouse, en 1928, en el corto de animación *Steamboat Willie* (Estados Unidos). Asimismo, en el otro lado del mundo, lejos de la s. y *El cantante de jazz*, en un lugar donde los *benshis* seguían llevando el peso de la narración en las películas y las escenas se rodaban frontalmente, como si se tratase de una representación teatral, estaba a punto de nacer el auténtico clasicismo cinematográfico.



79
Superior: las imágenes de *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Theodor Dreyer, destacan por su pureza y misticismo (Francia, 1927).

1. Entre las películas que tratan el tema de la guerra destacan *Shoulder Arms/Armas al hombro*, de Chaplin, y *Hearts of the World*, de Griffith. De las pocas que abordaron los temas políticos, *¡Yo acuso!*, de Gance, fue la más contundente.
2. Miller, Henry, *The Cosmopolitan Eye*, New Directions Publishing Corporation, 1939.
3. Kerr, Walter, *The Silent Clowns*, Da Capo, 1980, pág. 98.
4. Louvish, Simon, *Keystone: The Life and Clowns of Mark Sennett*, Faber and Faber, págs. 100-101.
5. Es obligado mencionar la influencia que el director y productor Hal Roach tuvo en la carrera de Lloyd. Fundó la Rolin Film Company y contrató a Lloyd, que por aquel entonces trabajaba para Mack Sennett en Keystone, y ayudó a pulir su personaje, eliminando algunos de los gags característicos de Sennett y amoldándolo más a su propio gusto, dando más importancia a la interpretación y la narración. Roach fue el gran superviviente y el camaleón de la comedia muda, capaz de adaptar sin grandes esfuerzos las técnicas de Laurel y Hardy a los requisitos de la nueva era del cine sonoro, de apostar por otros géneros, como los *westerns*, e incluso de alcanzar cierto éxito en la televisión. Murió en 1992, a los cien años.
6. Aunque Ozu no mencionó nunca en sus entrevistas a Lloyd, la influencia de éste en sus películas es innegable. En sus primeros trabajos, comedias *nansensu* («sin sentido») del género *gendai-geki* («de la vida cotidiana»), recurre a gags al más puro estilo de Lloyd. *The Freshman/El estudiante novato* (1925) fue el gran referente de Ozu para sus primeras comedias ambientadas en colegios y, de hecho, tal como ha remarcado David Bordwell, en *Daigaku wa deta keredo* (Ozu, 1929) aparece un póster de Speedy (1928, apodo de Lloyd en *El estudiante novato*). Según el propio Bordwell, las reiteradas escenas de confusión en las películas de Lloyd tienen su eco en ciertas escenas humillantes de películas como *Cuentos de Tokio*, *Primavera tardía*, *Comienzo de verano* y *Y sin embargo hemos nacido*.
7. Lorca, Federico García, *Buster Keaton Takes a Walk*.
8. Weber, Lois, *Lecture to the Women's City Club of Los Angeles*, 1913.
9. Sadoul, Georges, *Dictionnary of Films*, Éditions du Seuil, 1965.
10. Aunque Lang, Ruttmann y Vertov coinciden en dotar de protagonismo al espacio urbano, lo hacen de muy diversa manera. En *Metrópolis*, por ejemplo, los decorados de Otte Hunde, Erich Kettlehut y Karl Volbrecht realzan el carácter futurista de la ciudad y la deshumanización del ser humano. A su vez, Ruttmann, en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Alemania, 1927), intenta plasmar la esencia de la capital alemana a través de montajes trabajadas de forma muy detallada. Por último, Vertov, en *El hombre de la cámara* (Unión Soviética, 1922), opta por un montaje más elaborado (como no podía ser de otro modo), pero el tema no son tanto los espacios urbanos como la filmación de los mismos.
11. Charla ofrecida en The Friends of Cinema, París, 1924, citado en Flitterman-Lewis, Sandy, *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*, University of Illinois Press, 1990, pág. 56.
12. El principal mecanismo gubernamental de control sobre la industria del cine fue la compañía Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA), fundada en 1917 con fondos públicos tras la fusión de diversas compañías existentes. Al término de la guerra, el Deutsche Bank la compró pero, a pesar del buen hacer de su máximo responsable, Erich Pommer, la compañía no consiguió contener el aluvión de películas estadounidenses en el mercado alemán. En 1927, un inversor que simpatizaba con los nazis intentó levantar la compañía, que quedó tocada definitivamente tras la gran huida que tuvo lugar en el año 1933 de todos los productores judíos, como es el caso del propio Erich Pommer.
13. Burch, Noel, *op. cit.*, pág. 127.
14. Burch comenta que Kinugasa no recordaba haberlas visto, pero la mayoría de los historiadores del cine japonés así lo creen.
15. Lo curioso del caso es que, a pesar de la crítica que realiza *El doctor Mabuse* a la sociedad alemana de la época, la coguionista Theo Von Harbou (con la que Lang se casó en 1924, divorciándose de ella diez años más tarde) se convirtió en una firme defensora del partido nazi, al cual se afilió. Von Harbou también colaboró en el guión de *Metrópolis* y trabajó tanto con F. W. Murnau como con Carl Theodor Dreyer.
16. *Véase* Sadoul, Georges, *op. cit.*, pág. 218.
17. De *Cahiers du Cinéma*.
18. Mikhail Koltzov, en *Pravda*.
19. Eisenstein, Sergei, *Notes of a Film Director*, Moscú, 1958.
20. Buena prueba de la carga política propagandística de la película es el hecho de que se proyectara en cineclubs o en actos sindicales.